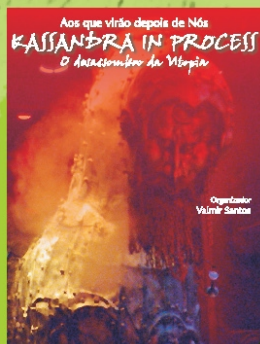
A Utopia em Ação

Rafael Vecchio

Ói Nóis Aqui Traveiz

O relato e análise feitos à luz de referenciais teóricos de autores como Marx, Gramsci, Paulo Freire e Mészáros, entre outros, contribuem decisivamente para divulgação e conhecimento da "construção de espaços de liberdade", tão cara ao Oi Nóis. A crença no"utopismo", a desnaturalização da realidade dominante e, principalmente a convicção de que o mundo, a vida como um todo pode e deve ser melhor; a idéia da "utopia em ação" - militância e engajamento - o estado de "constante descontentamento", a "recusa à passividade" são contextualizados no trabalho trazendo clareza à proposta do "teatro como instrumento de combate".

Procura registrar os passos trilhados pelo Ói Nóis Aqui Traveiz nestes 29 anos de atuação.

Registro da pesquisa em Teatro de Vivência do Espetáculo Kassandra in Process já em sua 2ª edição.

Cavalo Louco
Revista de Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz

Interessados em receber as publicações do Ói Nóis Na Memória entrar em contato pelo E-mail: namemoria@oinoisaquitraveiz.com.br

Cavalo Louco

SUMÁRIO

ediTorial

Foto do Espetáculo
A Missão - Lembrança de uma Revolução
Na foto Cléia Cardoso

Cavalo: aquele que nos ritos africanos recebe os espíritos em seu corpo, o que está preparado para estabelecer contato com o cosmos. Louco: entendemos por loucura a fúria criadora, força, vivacidade necessária para o ator, presença. Louco como homem em seu estado de máxima potência, em estado de vivacidade absoluta.
Tashunka Witko: nome do índio norte-americano da Tribo Sioux.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz celebra os seus 29 anos de trajetória com a edição do segundo número da CAVALO LOUCO Revista de Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz. Criada para contribuir na reflexão do fazer teatral e compartilhar idéias com um maior número de pessoas, a Cavalo Louco pretende se consolidar como uma revista de teatro que transmita um sopro libertário e apaixonado. A Revista pretende ser um canal privilegiado para estabelecer amigos, parceiros, encontros e conexões, criando uma ponte para um futuro onde a poesia da cena esteja por toda parte.

Nesse número trazemos a transcrição da palestra do ensaísta e professor francês Camille Dumoulié pronunciada no Seminário *Cena, Paixão e Fúria Segundo Artaud* realizada na Terreira da Tribo. Temos a satisfação de registrar um pouco do pensamento e da história da Companhia do Latão e do Teatro Popular União e Olho Vivo, grupos fundamentais para o teatro nacional. A Revista a partir desta edição abre diferentes seções como **conexão** - para discutir o atual momento da organização dos grupos teatrais no país; **magos do teatro contemporâneo** - os caminhos percorridos pelos mestres da arte teatral no último século, e **cavalo louco especial** - reportagens sobre o teatro em outros países. Temos ainda um estudo sobre texto performativo e a autonomia da encenação, e artigos sobre a pesquisa e a criação dos últimos espetáculos da Tribo. Num momento que acreditamos ser de muita potência para os coletivos teatrais na prática de uma Cultura Viva, deixamos para os leitores da Cavalo Louco as palavras de Julian Beck.

A Tribo

A tribo tem seu próprio carisma. A tribo é um grupo de pessoas enlaçadas pelo amor. Desse modo encontram formas de sobreviver, e dessa maneira a tribo tem uma fascinação especial em uma sociedade carente de amor.

A sociedade tolera renitentemente aos ciganos porque os encarrega de conservar alguns segredos, algumas das artes negras, a sociedade tolera as comunidades experimentais na medida em que pensa que somente dedicam-se a achar soluções para o problema que nos colocam as proposições utópicas impraticáveis. Se não encontram as soluções, terminarão por si mesmas. Se encontram as soluções, a sociedade tratará de apoderar-se delas ou as neutralizará. Este é o sinistro segredo que se oculta no âmago do cérebro da sociedade. A morte.

... A palavra Tribo está sendo utilizada na atualidade para descrever aqueles grupos que se acham próximos a esses grupos étnicos que não chegaram a perder nunca sua relação com a Terra, o Sol, a Lua, o Vento, a Água, o Fogo, a Carne. As coisas primárias.

...A tribo, como os animais descritos por Kropotkin, que têm sobrevivido às forças opostas dos tempos graças à sua ajuda mútua, faz ressoar tudo que toca com uma misteriosa força e melodia; é o símbolo vivo da conduta útil, do ritmo essencial, eterno.

... O frio e aterrado espectador, moribundo em sua solidão, vê aos ciganos, vê aos judeus, vê a caravana de atrizes e atores, ri-se deles por causa das suas secreções internas, inveja sua capacidade de fazê-lo, e odeia, e deseja que transcendam o seu ódio, e sabe que farão.

... Reconstruir nossa realidade tribal com um esforço consciente e intenso, para sobrepujar as forças que tentam acabar para sempre com todas as tribos. Porque o estado moderno não pode tolerar a nenhum grupo que tenha um sentimento mais forte que a dependência de seu perigoso próprio ego condenado. A tribo luta por sua vida em semelhante ambiente. Nós estamos lutando. Quando as pessoas (por detrás das suas janelas) nos vêem caminhar pelas ruas sabem quem somos, reconhecem a marca arquetípica, sabem que somos os inimigos de seu estado, sabem que somos os amantes secretos de seus corpos que visitamos pela noite, somos os íncubos de seus inconscientes, o alimento de seus sonhos, os lambedores de seu espírito, brigamos com sua forma imaterial, sabem que seu estado é Forte e Grande e Débil, e sabem que a tribo é frágil e pequena e irrompível. Se está unida pelo amor.
... A influência da estrutura pútrida é forte e nós somos frágeis. E nesta batalha, vence o frágil porque o forte é rígido e está podre. Mas os frágeis são flexíveis e estão vivos.

Do livro "The life of the theatre"

expediente

EQUIPE EDITORIAL
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO
A Tribo

REVISÃO
A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO
CV Artes Gráficas

TIRAGEM
1.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Ingrid Koudela, Sérgio Carvalho, Magdalena Toledo, Beatriz Britto, Ricardo Fogliatto, Valmir Santos, Reinaldo Maia, Camille Dumoulié e Jorge Arias.

FOTOS
Foto Capa: Cláudio Etges
Nas páginas 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 14, 17 e 18 as fotos são de Cláudio Etges. Nas páginas 8 e 9, da Tribo, nas páginas 10 e 11 do arquivo da Cia. do Latão, páginas 19 e 20, Nourit Masson - Sékiné, e páginas 21, 22 e 23, as fotos são do arquivo do Teatro Popular União e Olho Vivo. A foto da página 31 é de Giovanni Giovanetti, da página 33 de Pedro Calderón e da página 35 de Denise Colomb.

ILUSTRAÇÕES
Na página 37, Andréia Farinha
Releitura Cavalo Louco página 01, 27, 28, 29 e 30, Renan Leandro

TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Rua Dr. João Inácio,981 - Navegantes
CEP: 90230-181
Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fone: 51 30281358 - 32217741 - 99994570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
oinois@terra.com.br

A revista Cavalo Louco é uma publicação independente.

Março de 2007.

Um Teatro de Resistência:

A Missão de Heiner Müller na Encenação do Grupo Teatral Ói Nóis Aqui Traveiz

Ingrid Koudela

A partir de hoje e por muito tempo não haverá mais neste mundo vencedores, mas apenas vencidos.

Egoísta Fatzer

No cruzamento de tantos carinhos e tantos outros caminhos ásperos trago a trajetória da atriz Marta Haas que faz o personagem de Primeiro Amor em *A Missão* pelo grupo Ói Nóis Aqui Traveiz que existe há vinte e oito anos em Porto Alegre.

À noite, aos finais de semana, Marta Haas se apresenta na Terreira da Tribo fazendo... aquilo que fazem as crianças com as bonecas. De vez em quando a criança quer saber o que há dentro da boneca. Para isso, é necessário quebrá-la, senão não saberá jamais o que há no interior (Koudela, 2003).

A menina de longos cabelos loiros, do interior do Estado do Rio Grande do Sul que representa a personagem de Primeiro Amor está inserida em um processo de pesquisa mülleriano cuja moral é uma pulsão antropológica - querer saber o que há dentro da boneca.

De dia, durante a semana, a atriz Marta Haas ministra oficinas para iniciantes em bairros periféricos de Porto Alegre. A Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo fomenta a pesquisa de processos atorais e oferece oficinas abertas à comunidade em geral propondo uma abordagem que privilegia a idéia de um teatro político. Pedra angular do projeto pedagógico do Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica é a prática artística como elemento transformador.

O grande abismo que havia entre a alta literatura e a proposta pedagógica é superado - sujeito e objeto tornam-se finalmente idênticos (...) trata-se aqui da realidade humana e não de uma natureza independente de sua consciência, ela deve ser transformada. O teatro de Heiner Müller insiste na sua qualidade de tradução para outra unidade de tempo e espaço.

A Missão - Lembrança de Uma Revolução
pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Da mesma forma como a atriz Marta Haas, atuadores e alunos em Natal, em São Luís, na ECA, na UNISO em Sorocaba e por todo o Brasil enfrentam o confronto com o branco no olho da História. Nesse peito a peito com a realidade social, seu teatro renasce muitas vezes transformado através de encenações como *Os Sertões*, no Teatro Oficina, no Teatro da Vertigem, na Terreira da Tribo, nos inúmeros grupos jovens na cidade de São Paulo e no interior do Estado.

O projeto A FEBRE que narra a epidemia da febre amarela em Sorocaba, no início do século, é um bom exemplo de encenação contemporânea na qual o público acompanha os atores pelos diversos espaços em que se passa a ação participando como personagem da sua História. Assim, a multidão ensandecida que quer linchar o acusado de matar a menina Julieta é vivenciada não apenas pelos atores, mas também pela platéia que durante a encenação de Mario Pérsico (apoio Petrobras) tem uma experiência física do fato histórico. Esta rememoração através do teatro permite uma compreensão que vai além do plano da racionalidade.

A Missão insere-se na produção literária e teatral contemporânea como documento de um tempo em crise, em que... tudo espera por história. É nesse contexto de um estado em suspenso que Müller situa o Terceiro Mundo... e história é agora a história do Terceiro Mundo com todos os problemas de fome e superpopulação. De um lado, objeto de colonização, exploração e refugo, de outro, lugar de caos e desordem, o Terceiro Mundo é visto por ele como fermento do novo – ilhas de desordem, espécie de tumores benignos na medida em que, forçando o convívio com camadas diversificadas de história e cultura, preparam o solo para a mudança.

Há alguns anos ministrante da disciplina

A Missão - Lembrança de Uma Revolução
em cena Paulo Flores e Sandro Marques

Teoria e Prática da Peça Didática de Bertolt Brecht no Curso de Pós-Graduação da ECA/USP, me vi necessariamente confrontada com a pós-modernidade de resistência, termo introduzido por Ruth Röhl (Röhl, 1997). Ao lado de meu ofício como tradutora de Brecht e Müller vejo-me confrontada com a função do professor-encenador nesses cursos de cunho teórico - prático.

Em 2005 encenamos com os alunos do curso de pós-graduação SANGUE NA SAPATILHA de Heiner Müller (escrito em homenagem a Pina Bausch) como performance, apresentada no Paço das Artes da USP e no Teatro Laboratório da ECA. A experiência de um texto de Müller como modelo de ação transforma não apenas o conceito de teatro como gera uma profunda agitação e transformação da prática teatral.

A minha mais viva sensação foi aquela descrita pelo autor quando cita o *Fragmento Fatzer*, de Brecht, como um processo de autoconhecimento:

No primeiro caderno dos Versuche há um texto do *Fragmento Fatzer*. Li esse texto nos anos cinqüenta e desde então o *Fatzer* é para mim um objeto de inveja. Trata-se de um texto secular, pela qualidade literária e pela condensação. Seu tema tem a ver com as grandes cidades (...) há por volta de quatrocentas páginas no Arquivo Bertolt Brecht, material difuso, às vezes há uma linha em uma página, às vezes uma página inteira, esboços de diferentes versões.

No quarto em que estava trabalhando, esparramei as quatrocentas páginas e andava em meio a elas, procurando o que combinava.

Também estabeleci relações nas quais Brecht não poderia ter pensado, um quebra-cabeças (Koudela, 2003).

Para Heiner Müller, no *Fragmento Fatzer*, a língua escande o processo do pensamento cuja atitude é aquela do pesquisador científico. Brecht faz o comentário do fragmento... como antigamente fantasmas vinham do passado, assim também agora (vêm) do futuro. E Müller declara, em 1990 ... os fantasmas não ameaçam apenas surgir do passado, mas como motoristas loucos na via expressa do futuro.

A propriedade da dramaturgia de Brecht e Müller como objeto de investigação dentro de um curso de pós-graduação evidencia-se. Ao chegar em casa depois das aulas, meus papéis estavam como que em revolta, resistentes a uma organização linear. Textos de Caetano Veloso, ritmos indígenas e imagens dos espetáculos de Pina Bausch compunham o nosso texto espetacular informado pelo exercício intertextual. A revolta dos papéis é também uma revolução nos conceitos acadêmicos tradicionais contra os quais este teatro da pós-modernidade se rebela... nascendo a partir daí várias questões.

O modelo de ação mülleriano, no qual intertextualidade e desconstrução constituem-se como método de pesquisa permitia à ação de alunos e professora encenadora uma grande liberdade, abrindo caminho para a antropofagia, conforme conceitua Ruth Röhl, com grande propriedade em sua pesquisa sobre a literatura na RDA (Röhl, 2006).

O diálogo publicado com o título *O Espanto como primeira aparição do novo* (Koudela, 2003) coloca um princípio estético que permite o paralelo com a antropofagia – a transformação permanente do tabu em totem. A idéia de Oswald de Andrade, de que o tabu deve ser transformado em totem, subverte por completo a reflexão de Freud, por colocar justamente o proibido, o indesejável como algo digno do desejo.

Transformando o oposto à norma em objeto de busca, Andrade instaura a ruptura como procedimento ideal, procedimento este que subjaz às palavras de Müller quando afirma que o novo é geralmente um fator de perturbação da ordem. Apesar das diferenças entre os dois dramaturgos, procedimentos comuns como a deglutição intelectual, a representação paródica, a irreverência e a provocação são justificáveis pela tradição – no caso de Andrade a Semana de Arte Moderna, no de Müller o conhecimento e incorporação das vanguardas européias (Maiakovski, Duchamp, Kafka etc.).

Já encontramos em Hegel que (...) a forma é um reservatório de conteúdo e as formas antigas deixam transpirar as velhas ideologias.

Na dicção de Brecht "...conteúdos novos em vasilhas velhas", ou seja, em teatro não basta dizer coisas novas. É preciso, também dizê-las de outras formas. Para Brecht... ser contemporâneo na escrita e na encenação não é contentar-se em registrar as mudanças na sociedade, é também intervir na conversão das formas. A Brecht não interessa uma determinada forma de encenar, mas a configuração de um leque de opções, isto é, a apropriação crítica, por parte do grupo, do maior número possível de ferramentas de criação e leitura.

Na contemporaneidade, o espectador já não se contenta em reconhecer um estilo e reter uma história. Ele participa também da montagem. O modelo de encenação pós-moderno se caracteriza por uma escritura narrativa que não mais se apóia no contar ou apresentar uma estória para o público, mas sim conexões em rede de fabulação nas quais o fragmento, a colagem, a simultaneidade se constituem como instrumento de exposição cênica.

Esta forma de encenação, sugerida através de modelos artísticos como Wilson, Kantor, Bausch, Thomas, Lepage, Fura dels Bals é igualmente presente na recepção de autores como Lehmann, Ubersfeld, Pavis, Silvia Fernandes, Renato Cohen o que nos permite articular o processo de aprendizagem através de referenciais críticos contemporâneos.

De acordo com Müller ... o teatro de Robert Wilson, tão ingênuo como elitizado, dança mordaz infantil e brincadeira de criança matemática, não faz diferença entre leigos e atores. Perspectiva de um teatro épico, como Brecht o concebeu e não realizou, com um mínimo de esforço dramatúrgico e além da perversidade de transformar um luxo em profissão. Os quadros de parede das minorias e a arte proletária do subway, anônima e feita com tinta roubada, ocupam um campo para além do mercado. Antecipação da miséria dos subprivilegiados é o Reino da Liberdade, que fica além dos privilegiados. Paródia da projeção de Marx da superação da arte numa sociedade cujos participantes são também artistas (Koudela, 2003).

Müller produziu o quarto ato da peça *The CIVIL Wars* de Robert Wilson (1984), mostrando-se entusiasmado com o que chama de Theater als Prozess, teatro como processo, no qual a tensão dramática criada entre palco e platéia é explicitada, em oposição ao que chama Theater als Zustand, teatro de situação, aquele que conserva uma estrutura historicamente anacrônica e mantém a dicotomia entre palco e platéia sendo que os espectadores assumem uma postura meramente contemplativa. O que o entusiasmou em Robert Wilson foi a liberdade entre os elementos que compõem a cena, não interpretando, como diretor, nem permitindo que os atores o façam. A interpretação, na opinião de Müller, é tarefa única e exclusiva do público-receptor. Ela não deve ter lugar no palco.

Descrição de Imagem (Müller, 1984), por exemplo, oferece extrema resistência ao sentido devido à inflação do material. Antes que uma imagem se complete já surge a seguinte e assim por diante, de forma que o espectador fica sem o arremate, sem a moldura que poderia facilitar sua leitura. É essa maior dificuldade que vai liberar a sua fantasia. De acordo com Röhl, *Descrição de Imagem* é uma reflexão sobre o theatron, o espaço do público receptor, ao pé da letra espaço de contemplação: o texto não apresenta diálogo nem ação, mas um encontro dramático entre olhar e imagem.

O espaço do corpo no teatro é testemunhado por Müller através de sua reverência a Artaud (...) sério é o caso de Artaud. Ele desapropriou a literatura da polícia, o

A Missão - Lembrança de Uma Revolução
em cena Carla Moura e Tânia Farias

teatro da medicina. Sob o Sol da tortura, que ilumina simultaneamente todos os continentes deste planeta, seus textos florescem. Lidos a partir das ruínas da Europa, serão clássicos (Koudela, 2003).

A redução do diálogo dramático em favor do jogo de fragmentos, pela montagem de tempos, gêneros, níveis estilísticos e formas de representação heterogênea dá a uma peça como *A Missão* a feição de uma constelação pós-moderna, de acordo com Röhl. O deslocamento da oposição hierárquica para a lógica da margem, por sua vez, espaço do corpo e também espaço político das minorias, testemunha uma combinação produtiva de Brecht com Artaud (...) enquanto Brecht privilegia o estranhamento como condição de avaliação crítica, Artaud age contra o teatro da palavra, expropriada de sua força pela priorização do sentido, colocando o espetáculo como energia, aberto ao perigo da violência, capaz de liberar a festa e a genialidade reprimidas. A utilização da poética teatral de Artaud significa também uma crítica ao teatro logocêntrico e iluminista, a recusa da oposição corpo/espírito e a substituição da hermenêutica do diálogo por um pensar com o corpo (...) a produção via fragmento, aliada à linguagem do corpo de Artaud, propicia o esquecimento necessário ao trabalho eficiente de memória: trata-se, portanto, de uma rememoração via corpo, de um pensar com o corpo, algo em que Artaud e Benjamin também acreditavam. Para Müller, o ato cognoscitivo vem a posteriori, precedido pela vivência, por algo que não pode ser definido de imediato, mas que só assim se transforma em experiência durável (Röhl, 2006).

Na Terreira da Tribo as imagens surrealistas, aparentemente caóticas da escritura de Müller, compostas por passagens clownescas, citações, teatro de marionetes, fantasmagorias, teatro ritual artaudiano geram uma invasão de quadros e metáforas que desafiam a energia e levam ao extremo as possibilidades de recepção da platéia, composta de no máximo vinte e cinco espectadores

Os atuadores produzem um espetáculo no qual o fragmento sintético é montado como um quebra-cabeças espacial através do qual somos conduzidos por uma sucessão de instalações (composições de cenários e figurinos). Nesse procedimento processional da montagem, o espectador é conduzido através de diferentes ambientes que provocam experiências sensoriais através de temperaturas, cheiros, espaços pequenos e confinados e céu aberto, grandes salas, diferentes planos como alto e baixo, texturas como areia e água, luzes de velas, escuridões, sons de tambores música clássica e ritual vodu.

A Missão - Lembrança de Uma Revolução
Marta Haas como Primeiro Amor

Também o figurino se aproxima deste caráter de instalação através de dimensões gigantescas das roupas na caracterização de Primeiro Amor, em que ouvimos o texto... “isto é o homem: seu primeiro lar é sua mãe, uma prisão. Aqui está aberta a pátria, aqui boceja o seio da família. Diga uma única palavra, se você quer voltar e ela te enfia para dentro, a idiota, a mãe eterna”. Debuisson literalmente entra para a barriga de Primeiro Amor, a instalação (figurino/cenário) da imensa saia tem a forma de uma alcova, na metáfora da supressão da liberdade ligada ao nascimento com a analogia entre mãe e pátria e a solidão do dissidente político Debuisson.

Nas encenações da Terreira da Tribo o espaço teatral é modificado por completo, de modo que a disposição da platéia se dá em função da criação de cada cena. A palavra poética de Müller é articulada na montagem com a poesia do espaço transfigurando a qualidade da palavra como presença física, corporificada através da instalação.

Os atuadores Paulo Flores, Sandro Marques, Tânia Farias, Clélio Cardoso, Marta Haas, Renan Leandro, Pedro Kinast De Camillis, Carla Moura, Luana Fernandes são atores pesquisadores que participam do processo de construção da forma estética assumindo o princípio da criação coletiva, do teatro que nasce do ator dentro de um processo de criação radicalmente democrático, no qual a função do diretor/encenador é abolida. A interpretação deste grupo se caracteriza por uma atuação em estado alterado, um relativo abandono em função do caráter ritualístico artaudiano de seu teatro. O transbordamento da ação em direção à platéia faz nascerem signos que precipitam sonhos/pesadelos, cuja qualidade estética arrebata o espectador e provoca o desassossego.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brecht, Bertolt/ Müller (org.) - **O Declínio do Egoísta Johann Fatzer**. Tradução: Cristine Röhrig - SP: Cosac & Naify, 2002.

Koudela, Ingrid Dormien (org.) - Heiner Müller. **O Espanto no Teatro**. Tradução e organização: Ingrid Koudela - SP: Ed. Perspectiva, 2003.
Brecht na Pós-Modernidade - SP: Ed. Perspectiva, 2001.

Müller, Heiner - ***Descrição de Imagem***, in: **Medeamaterial e outros textos**. - Tradução: Fernando Peixoto, SP: Paz e Terra, 1993.

Röhl, Ruth - **O Teatro de Heiner Müller. Modernidade e Pós-Modernidade**. SP: Ed. Perspectiva, 1997.
A Literatura na República Democrática Alemã. SP: - Ed. Perspectiva, 2006.

teatro e sociedade

Depoimento transcrito, sem modificações, da exposição oral de Sérgio Carvalho para a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz durante o Seminário "Teatro de Grupo: Reinventando a Utopia" Novembro/2005

A contradição de ser um grupo crítico e, ao mesmo tempo, ser um grupo que nasceu dentro de uma situação de produção convencional, um grupo que precisa existir pelo próprio trabalho, tem sido uma das grandes dificuldades da história do grupo. Porque, em parte, a Cia. do Latão precisa viver do seu trabalho para existir como grupo e ela quer, ao mesmo tempo, um tipo de ação que tem de estar fora do mundo do dinheiro, tem de estar na contramão deste mundo, tem de procurar outros espectadores. A nossa participação foi sempre marcada por essa ambivalência. A gente percebeu desde o início que existiam duas formas de ação possíveis, produtivas. Uma era, na medida do possível, procurar dialogar com outros públicos. Por exemplo, com o MST. Esse diálogo nasceu porque a liderança do MST se interessou pelo trabalho do Latão e então nos convidou para apresentar em ocasiões importantes do movimento, como a comemoração dos quinze anos, durante a construção da Escola Florestan Fernandes e dos cursos de formação. A partir daí, a gente começou a estabelecer uma parceria esporádica com o movimento, de vez em quando ocorrem oficinas que têm dado frutos muito bons. No entanto, elas são muito irregulares, delimitadas pelas brechas, pelas ocasiões em que a gente pôde fazer isso gratuitamente, como um trabalho voluntário; quer dizer, quando a gente não estava em turnê ou não estava em temporada em SP. Outra frente, que eu considero também de ação crítica, mesmo que não seja diretamente ligada a um movimento como o MST, é o fato de a gente procurar dentro de um espaço burguês estabelecer

Sérgio Carvalho
diretor da Cia. do Latão

a contradição, como quando a Cia. do Latão se apresenta dentro de um grande teatro. Ela estreou dois trabalhos, por exemplo, num espaço seleto e muito respeitado pela arte em SP que é o SESC Consolação. Eu acho essa ação importante também, na medida em que a gente procura influir naqueles que formulam o imaginário dominante. A gente não pode esquecer que mesmo as pessoas que estão na periferia do capitalismo são atingidas pelo imaginário dominante produzido no centro do debate. Então me parecem importantes duas coisas: entrar no centro do debate, produzir um espetáculo que seja uma referência dentro da discussão do que significa produzir teatro e que dê outros modelos para aqueles que também estão formulando o imaginário coletivo; e, ao mesmo tempo, fazer com que o público dos movimentos sociais venha a esse espaço convencionalmente ocupado por um público pagante de classe média. Para mim, quando isso acontece (e aconteceu sempre de a gente ter integrantes do próprio MST dentro de um teatro como o SESC Consolação), a contradição se estabelece. Eu vejo que o nosso trabalho procura se dirigir a um amplo público. Historicamente o nosso limite foi sempre estar, de verdade, numa condição semi-profissional. A Cia. do Latão, por incrível que pareça, é um grupo que pelo menos até antes da Lei de Fomento em SP não vivia exclusivamente do seu trabalho, boa parte dos seus integrantes tinha outros trabalhos para viver e dedicava uma parte do tempo ao trabalho. Eu dou aula, outros atores dão aula, enfim, como a maioria dos artistas do Brasil faz. Isso vai gerando dificuldades, porque você não pode se dedicar ao projeto, às vezes, na inteireza que ele pede. Mas eu acho que é esse "estar entre" que dá muito da força e da liberdade que o trabalho crítico deve ter. Se um grupo tem de ficar preso à venda de espetáculos, ele pára de produzir, ele vai ficar o tempo todo trabalhando para vender espetáculos, vai procurar espetáculos que vendam mais, vai começar a ser delimitado pela circulação, é a morte total do grupo. Entrando um pouco na conversa sobre teatro de grupo, eu acho que um jeito de talvez entender o grupo seja pensar como um grupo morre. Um grupo morre, por exemplo, quando ele encontra uma fórmula de acerto fácil que corresponde a um modo de circular. Ele fala assim: "Ah, aqui eu circulo bem, aqui eu encontro o meu estilo de consumo". Para mim isso é a morte de um grupo. Historicamente têm casos assim, o Grupo Ornitorrinco, que era um grupo importante nos anos 70 e 80, quando eles encontrou uma fórmula, ele morreu como grupo, mesmo que ainda faça coisas, nem sei se faz mais. Um outro jeito de um grupo morrer é quando contradições internas, vindas do fato de estar na contramão do mundo da mercadoria, mas ao mesmo tempo ser pautado por isso, começam a explodir; quando começa a ficar difícil sustentar essa ambigüidade que é trabalhar na contramão. Às vezes se torna penoso e o grupo explode por dentro.

de Teatro Grupo

Não sei se dá para definir teatro de grupo numa fórmula fácil, mas eu penso que um conjunto de pessoas que trabalha com teatro se torna um grupo no momento em que o trabalho não é voltado apenas para um resultado, mas sim para um processo e um processo que se desdobra num futuro. Quando esse conjunto de pessoas começa a trabalhar tendo em vista não só um espetáculo, mas sim um projeto que vai ter continuidade, aí está o embrião do que a gente poderia chamar de grupo. Isso é importante porque vai contra a lógica habitual do mundo da produção cultural, que é a lógica do produto. O mundo da produção cultural exige que nós nos tornemos produtos e que nós tenhamos produtos para pôr em circulação. O grupo é a possibilidade de você por o processo na frente do produto. Isso significa que no próprio resultado que você mostrar, você vai mostrar algo acabado que também está em processo. O espetáculo é um testemunho do processo e, ao mesmo tempo, o testemunho de uma outra possibilidade de se fazer arte. Aí ele começa a deslocar a função convencional da arte no sistema da arte de mercado. Eu acho que aí tem o começo de uma coisa que a gente pode chamar de grupo de teatro. Esse começo precisa ser radicalizado, porque não basta dizer que estamos juntos trabalhando para o futuro. É preciso que a noção de processo de fato tenha um poder de desmercantilização dos hábitos criativos, formais, do modo de pensar a cena, do modo de pensar as relações produtivas, salariais, de decisão. Essa desmercantilização das relações a partir de uma radicalização do processo é o que faz que um grupo vá avançando. Então, me interessa o teatro de grupo como possibilidade de um trabalho menos alienado do que normalmente. Menos alienado quer dizer o quê? Na maioria dos trabalhos que a gente têm na vida você não detém o processo. O processo é algo que vem de cima estranhamente a você, você não participa dos motivos dele direito, não sabe a que ele se destina. No teatro a gente tem a chance dessa desalienação acontecer, até porque o teatro é uma coisa artesanal, porque as funções são intercambiáveis, eu não preciso ser exatamente um especialista, num grupo eu posso ter mais de uma função, o ator pode se tornar um pouco dramaturgo, um pouco diretor, um pouco gestor do projeto. Essa não especialização vai desalienando até a possibilidade de desalienar em parte o que está acontecendo. É uma possibilidade. Eu conheço um monte de grupos de teatro em que isso não é exercido e mesmo no meu grupo de teatro é uma conquista diária tentar desalienar o trabalho. O teatro não é um corpo à parte da sociedade e à parte do mundo da mercadoria, ele contrai relações desse mundo. Então os problemas do capital lá fora repercutem aqui dentro, os padrões dominantes do mundo lá fora entram aqui, os estereótipos culturais e os estereótipos de relações dos artistas entram e renascem dentro da sala porque eles estão na sociedade. Então me parece que o teatro de grupo na verdade é uma atualização de um potencial que é do teatro como arte arcaica, pré-burguesa e não plenamente especializada. O teatro de grupo é uma chance de revitalizar a função do teatro como arte na contramão da mercadoria. Acho que aí ele tem um campo de interesse, pelo menos para mim, como artista. No entanto, eu não tenho nenhum idealismo com relação ao teatro de grupo no sentido de que ele é uma solução mágica. Toda essa potencialidade pode ser posta de lado e você reproduzir os estereótipos autoritários e você ter a ilusão de que, pelo fato de estar numa relação não mercantilizada, em princípio, está protegido do mundo da mercadoria. Só que às vezes você reproduz um outro aspecto da mercadoria que não é a finalidade, mas sim o fetichismo. Você cria o fetichismo da arte. A arte é uma coisa espiritual e absoluta que nos protege da sujeira do mundo. Ora, não acho que esta seja uma grande função da arte. Uma boa função da arte não é nos proteger, é também nos pôr em contato crítico com a sujeira do mundo. O fetichismo é uma face e não adianta eu querer fugir dele, eu tenho que me confrontar com ele. Então, eu acho que o teatro de grupo não é uma idéia positiva em si, ele é uma potência de ativação crítica que depende das pessoas, depende do fato de as pessoas terem uma outra disposição para o trabalho, uma disposição que seja mais amorosa, mais livre, menos preocupada com o resultado; enfim, mais criativa, que é o motivo pelo qual a gente faz teatro. É uma chance que você tem de fazer algo no qual se reconheça e não se reconheça, porque ele tem ao mesmo tempo, algo de você e algo que é mais do que você consegue perceber em outros veículos, em outras situações.

Teatro Como Instrumento de Transformação

Espetáculo da Cia. do Latão

Eu tenho a sensação de que o teatro é transformador quando ele é ativador dentro da sala e na relação com o público. Na relação com o público, é muito comum, no mundo em que a gente vive, que as pessoas se sintam como consumidores de arte. Então elas vão lá: "Vou consumir o trabalho da Cia. do Latão" ou "Vou consumir o trabalho do Ói Nóis". O nosso trabalho é ir contra essa tendência apassivadora do mundo da mercadoria, essa tendência do consumidor passivo que já vem dada. Mesmo quando ela se reveste de uma falsa atividade do tipo assim: "Ah, eu já conheço determinado trabalho", essa falsa atividade da opinião fácil. Acho que o trabalho do artista é subverter isso, é jogar o problema para o público, estabelecer um novo trânsito entre palco e platéia. Falar assim: "Ó, é você que vai construir isso aqui também, isso aqui está aos pedaços, você faz parte da responsabilidade de dar sentido a isso"; que é dar sentido à nossa vida e é o motivo de estarmos fazendo esse troço que é o teatro. Essa ativação não é necessariamente literal, ativar o público não é necessariamente fazê-lo subir no palco, mas é fazê-lo subir na vida, nas relações críticas, modificar seu jeito de imaginar as coisas, pensar do avesso do que normalmente pensa, fazer ele colaborar e trabalhar de um modo diferente. Porque essa ativação tem que acontecer dentro da sala também. Às vezes acontece de você trabalhar anos num grupo e de repente você vê que as pessoas ainda estão esperando um papel para ter um resultado pronto e esse papel vai dar uma imagem para ela: "Ah, eu sou um bom artista, eu fiz um bom papel". Isso é pouco, porque não ativa o trabalho, você não se responsabiliza pelo todo, você não pensa criativamente no todo, você pensa num papel, no resultado. O todo é uma construção frágil que depende de uma ativação conjunta da relação, a relação artística do grupo precisa ser ativada. Isso é difícil dentro do processo de ensaio, mas parece que é um desafio importante a ser conseguido. Às vezes você passa por um processo de trabalho dentro da sala de ensaio em que o sentimento de alienação é forte e domina, e ele só se desmancha depois da peça ter estreado. Aí você fala assim: "Nossa, de fato eu estava no movimento, mas eu não notei exatamente que movimento era". Mas é preciso que haja esse movimento, porque é ali que está essa ativação. Eu não acredito que o teatro vá transformar como um todo a sociedade, porque ele é uma arte com ação restrita, localizada, ele se irradia... A transformação da sociedade depende de as pessoas irem às ruas. O teatro não pode cumprir uma tarefa que não é dele, mas da política, da luta social, dos movimentos sociais, da organização crítica das pessoas em relação à vida. No entanto, ele é um símbolo disso, porque é muito difícil fazer teatro assim como é muito difícil você juntar pessoas para a política. É a mesma dificuldade de a gente juntar pessoas para fazer uma peça e manter essas pessoas trabalhando vivamente juntas. É um símbolo da dificuldade política e da necessidade da ação coletiva. Nisso ele também tem uma força de contágio, não é à toa que o teatro costuma ser vanguarda de certas organizações. Você vê dentro do MST: hoje em dia, dentro da renovação cultural do MST, o teatro é a ponta de lança, porque ele agrega, ele traz as pessoas para a caminhada, porque ele ainda é feito por gente.

Relação do Coletivo x Indivíduo

Eu acho que qualquer processo coletivo vive dessa contradição. Pequenos coletivos, como os grupos de teatro, são feitos de indivíduos. As pessoas têm aspirações, vontades, desejos, querem participar realmente das coisas e, ao mesmo tempo, elas têm dificuldades em participar das coisas... Essa dialética é constitutiva do teatro, é decisiva. Isso tanto no plano do trabalho, quanto até no plano da ficção. Quer dizer, a história que a gente conta é a história de um indivíduo, o teatro mostra pessoas em cena e muitas vezes a gente não quer que este indivíduo seja concebido individualisticamente, a gente quer que esse indivíduo represente uma época, uma força social. O que é uma contradição. Como é que uma moça representa uma época, o capitalismo daquela época, ou as mulheres daquele período? E dá para fazer, isso que é o interessante do teatro.

Mesmo um único ator é capaz de representar muitas e muitas coisas dependendo da forma que você utiliza. Só que precisa trabalhar muito para conseguir isso, porque o fácil é fazer aquilo que a nossa época sugere, que o indivíduo represente um outro único indivíduo de um modo individualista, porque é essa a tendência da visão dramática. Você, que tem essa idade, vai fazer um papel que tem a sua idade e vai representar o desejo do indivíduo, ou seja, é cada vez mais individualizado e o foco está nessa vontade. O público admira: "Ah, a mocinha que quer ficar com fulano". Ele se projeta num desejo que é completamente exclusivo e particular. Se é fato que a gente tem meios artísticos de subverter isso, de mostrar outras coisas no teatro, a gente também tem que ter meios artísticos de fazer com que dentro da sala, de fato, os interesses individuais transitem, se organizem e se modifiquem em torno de um projeto, de uma idéia, de uma prática diferente. Mas isso dá trabalho, porque é difícil em geral, e porque é mais difícil ainda numa época em que a gente tende muito a um isolamento, em que as pessoas estão acuadas, precarizadas e que você chega da rua lutando com cinco para continuar pensando que você vai conseguir o seu lugar ao Sol, porque você passou por três trabalhos antes para poder chegar nesse para continuar sobrevivendo e você não sabe quem são seus inimigos, porque eles estão em parte junto com você. Mas é possível e isso que é interessante, mas exige um esforço. Acho que o teatro e o teatro de pesquisa crítica da sociedade exigem mais esforço no sentido de que eles têm de trabalhar em muitos canais ao mesmo tempo, eles têm que ambicionar uma totalidade quase inalcançável, mas tem de ser essa a ambição, de fazer isso em muitas frentes. Mas dá trabalho...

Espetáculo da Cia. do latão

Cia. do Latão

10 ANOS DE PESQUISA EM TEATRO DIALÉTICO

A Companhia do Latão é um grupo teatral de São Paulo que desenvolve desde julho de 1997 uma pesquisa artística voltada para a reflexão crítica sobre a sociedade atual. Esse trabalho inclui a encenação de espetáculos, a edição da revista Vintém bem como uma série de experimentos cênicos, musicais e teorizantes.

A origem do grupo está ligada à ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet da Funarte em São Paulo, entre 1997 e 1998, quando se consolida seu estudo da obra de Bertolt Brecht como um modelo para o teatro épico-dialético no Brasil. Desde então, o grupo produz uma dramaturgia própria, interessada na realidade histórica do país, bem como na crítica política das formas estéticas de representação. Suas montagens são "peças-processo" sobre movimentos contraditórios de uma sociedade imersa nas determinações do capitalismo mundial.

O caráter processual faz com que cada espetáculo da Companhia do Latão não se insira no sistema produtivo como um "produto acabado", mas antes como matéria formativa, em constante transformação, aberta à interferência crítica do público. Os espetáculos da Companhia do Latão procuram evidenciar sua construção por um jogo teatral claro, com regras expostas. Trabalham com a relação direta entre atores e público, de uma forma anti-ilusionista, desprovida de maiores efeitos cenográficos. O espaço da ficção depende da colaboração imaginária do espectador, é construído como experiência compartilhada.

Os primeiros trabalhos do coletivo teatral Companhia do Latão foram adaptações de obras de Brecht. O conjunto de textos teóricos de *A Compra do Latão* deu origem ao espetáculo *Ensaio sobre o Latão* (1997). E o texto *Santa Joana dos Matadouros* recebeu uma encenação livre, em parte itinerante pelo espaço teatral. Foram projetos que deram seqüência a uma pesquisa iniciada em 1996 com a montagem de *A Morte de Danton* de Büchner, na livre versão intitulada *Ensaio para Danton*, que, dirigida por Sérgio de Carvalho, aproximou alguns dos artistas que formariam o grupo no ano seguinte.

O primeiro trabalho inteiramente autoral, feito com base no método de dramaturgia coletiva da Companhia do Latão, foi *O Nome do Sujeito*, texto de 1998, com versão final dos diretores e dramaturgos Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, e publicado no ano seguinte. Esse trabalho, feito a partir de improvisações, abriu caminho para a produção de uma escrita épico-dialética contemporânea, do ponto de vista de uma critica aos modos de operação violentos do capitalismo na periferia da globalização econômica. Essa coletivização da escrita assumiu caminhos muito radicais no espetáculo seguinte *A Comédia do Trabalho*, que estreou no ano 2000. Na medida em que procura trabalhar suas construções teatrais na perspectiva da crítica à mercantilização da cultura e da transformação da sociedade, a Companhia do Latão atraiu o interesse de diversos grupos politizados do país e passou a realizar, desde 1999, intercâmbios com platéias ligadas a movimentos sociais organizados, como o MST, sindicatos, frentes estudantis, além de dialogar com cientistas políticos ligados à universidade. Entre 2001 e 2003 o grupo ocupou o Teatro Cacilda Becker, no Bairro da Lapa, em São Paulo, onde produziu mais espetáculos baseados em textos próprios, como *Auto dos Bons Tratos* e *O Mercado do Gozo*. Em 2004 apresenta *Equívocos Colecionados*, a partir da obra de Heiner Müller e *Visões Siamesas*, criação original épica inspirada vagamente num conto do escritor Machado de Assis. Em 2006, a Companhia, juntamente com artistas convidados, provenientes de vários grupos de pesquisa, encena *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht. O trabalho da Companhia do Latão é uma mostra viva da possibilidade de utilização contemporânea do pensamento de Marx e Engels como ferramenta estética.

Aos Que Virão Depois de Nós - *Kassandra in Process*
em cena Tânia Farias e Carla Moura

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo

Um Olhar Sobre KaSSandra

O que pode um espetáculo significar em nossas vidas? Esta é a principal pergunta que me vem à mente quando penso em minha experiência enquanto espectadora-cúmplice de "Aos que virão depois de nós - Kassandra in Process". E foi com ela que fui buscar, três anos após meu primeiro contato com o espetáculo, os atuadores que passaram de forma ainda mais intensa por essa vivência. Um espetáculo que dura por tantos anos se transforma, invariavelmente, num pedaço da vida daqueles que o realizam. No caso de "Kassandra", mais do que isso, pude perceber que ele dialoga com a própria vida, a interroga, a persegue e a reconstrói.

Para os que, ao contrário de mim, não tiveram o privilégio de dialogar mais de perto sobre o espetáculo com aqueles que o realizaram, acho interessante compartilhar algumas questões sobre suas experiências. Ao me aproximar dos integrantes de "Kassandra", pude ver como se cruzam suas experiências de vida com a proposta de teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz, através dos relatos de suas vivências no espetáculo e no grupo. Encontramos entre seus atuadores desde Paulo Flores, fundador do grupo, até ex-alunos das Oficinas para Formação de Atores que o Ói Nóis oferece gratuitamente desde 2000. Atuadores que, como Clélio Cardoso, viveram os anos 80 da Tribo, com sua "Casa do Sol" na José do Patrocínio, que participaram ativamente da luta pela manutenção da Terreira na Cidade Baixa, como Sandro Marques, Carla Moura e Tânia Farias, que, como Renan Leandro, começaram a fazer teatro graças à visão de teatro enquanto instrumento de discussão social, que levou o grupo a "derrubar suas portas" e chegar na periferia, e que, pouco a pouco, através da vivência teatral e do entendimento do teatro como algo que deve, assim como o ritual, promover algum tipo de transformação, foram entrecruzando suas vidas em torno de um espetáculo. E, pouco a pouco, foram construindo cenários, tecendo figurinos, dando forma a personagens, o que me leva a enxergar *Kassandra* não como uma peça com um fim em si, mas como projeto de vida daqueles que a integraram, vivido enquanto projeto de grupo.

A intensidade e a entrega de seus atuadores repercutem no público. O sentido para muitas das cenas de *Kassandra* só pode ser buscado olho no olho, se o espectador se permite sair da postura de passividade que a sociedade lhe impõe e se deixa conduzir a um limite muitas vezes desconhecido de suas emoções. Não é possível simplesmente "deixar de ver" quando um ator está cara a cara diante de nós, buscando em nosso olhar cumplicidade, força ou solidariedade. Não é possível "desligar o botão". A atitude que o Ói Nóis propõe ao espectador lhe arranca as máscaras que o fazem fechar os olhos diante do menino de rua no tráfego, da guerra no Iraque, das favelas circundando mansões e apartamentos de classe média da "gente de bem". Ao contrário de uma peça para o público, o Ói Nóis busca a construção de uma peça com o público. Sobre o que esta experiência representa para quem está vivenciando uma personagem, comenta Tânia Farias.

Parece que tu começas mais a perguntar ao longo da experiência, do acontecimento teatral. Mais a trocar olhares de cumplicidade com o público do que estar preocupado em chamar a sua atenção para que ele te veja. Ele está junto contigo. Tem alguns momentos, ao longo desses anos fazendo a Kassandra, que tu tens uma certeza, iluminada, de que tu estás junto com as pessoas, de que as pessoas estão vivenciando cada coisa junto contigo. Então, no momento em que a Kassandra estiver mais forte e guerreira, eles vão se sentir mais fortes e guerreiros. No momento em que a Kassandra estiver, de fato, dilacerada, eles estarão junto com ela, da mesma forma, com o olhar atento e generoso.

Esta forma de apreciação do espetáculo, que nos arranca da passividade, do lugar convencionalmente permitido ao espectador, é a marca do teatro de vivência proposto pelo grupo desde 1978. E não é apenas o espectador que deve experimentar uma outra atitude. Isto deve acontecer, primeiramente, nos próprios integrantes do grupo, atuadores, palavra capaz de comportar esta postura ativa, seja na encenação ou na relação com o grupo. "Apropriar-se" do que se está fazendo. Esta era a principal característica apontada pelos integrantes que tive a oportunidade de entrevistar, colocando questões sobre o processo de criação de *Kassandra*. Assim como ao espectador, não cabe ao atuador a atitude de contemplação passiva durante o processo. É por isso que os atuadores do Ói Nóis não são apenas aqueles que estão presentes durante os ensaios e apresentações. Cabe a eles o envolvimento ativo com o projeto do grupo como um todo, que envolve, dentre outras coisas, a manutenção do espaço da Terreira, o que vai do pagamento do aluguel à limpeza do chão. E o mesmo acontece com "Kassandra". A cada lugar diferente em que se apresentou "Kassandra", a responsabilidade pela montagem e desmontagem do cenário, do carregamento do caminhão que faria o transporte à colocação de spots e fios, processo que dura em torno de uma semana, com uma média de trabalho de doze horas por dia, é de todos os integrantes da peça. A cada apresentação, é necessário ter um responsável para a compra de certos elementos usados na peça, tais como flores, incensos ou o carneiro que aparece na cena do "Banquete de Negociação entre Príamo e Menelau". Deve-se estar atento a figurinos e cenários, para ver se estes não precisam de reparos. Estas são algumas das tarefas dos integrantes da peça, funções que são divididas entre os atuadores, e não delegadas a pessoas que não possuem um envolvimento com o grupo. Se há necessidade de contratação de algum funcionário, como no caso do carregamento do caminhão de transporte que foi necessário utilizar nas vezes em que a peça viajou, é apenas para auxiliar no trabalho que realizarão em conjunto. Eu mesma já presenciei uma destas cenas, quando, desavisada, cheguei na Terreira num sábado à tarde de 2003 para uma oficina que havia sido cancelada devido ao "caos" que estava instalado no espaço, precedendo uma viagem dentro do projeto "Palco Giratório" do SESC, que possibilitou a apresentação de "Kassandra" em três estados brasileiros: em meio a uma poeira fenomenal, lá estavam "Kassandra", "Príamo", "Arisbe", "Enéias", "Páris", "Polixena", "Conselheiros Reais" e "Mulheres da Gruta" de camisetas enroladas na cabeça, carregando pesados sacos de pedra

(para quem viu a peça, as pedrinhas brancas do "Campo de Batalha"). Sobre um destes "episódios de viagem", em que os atuadores trabalhavam lado a lado com os operários, e sobre o estranhamento causado pela "insólita" situação em quem era de fora do grupo, a atuadora Carla Moura comenta:

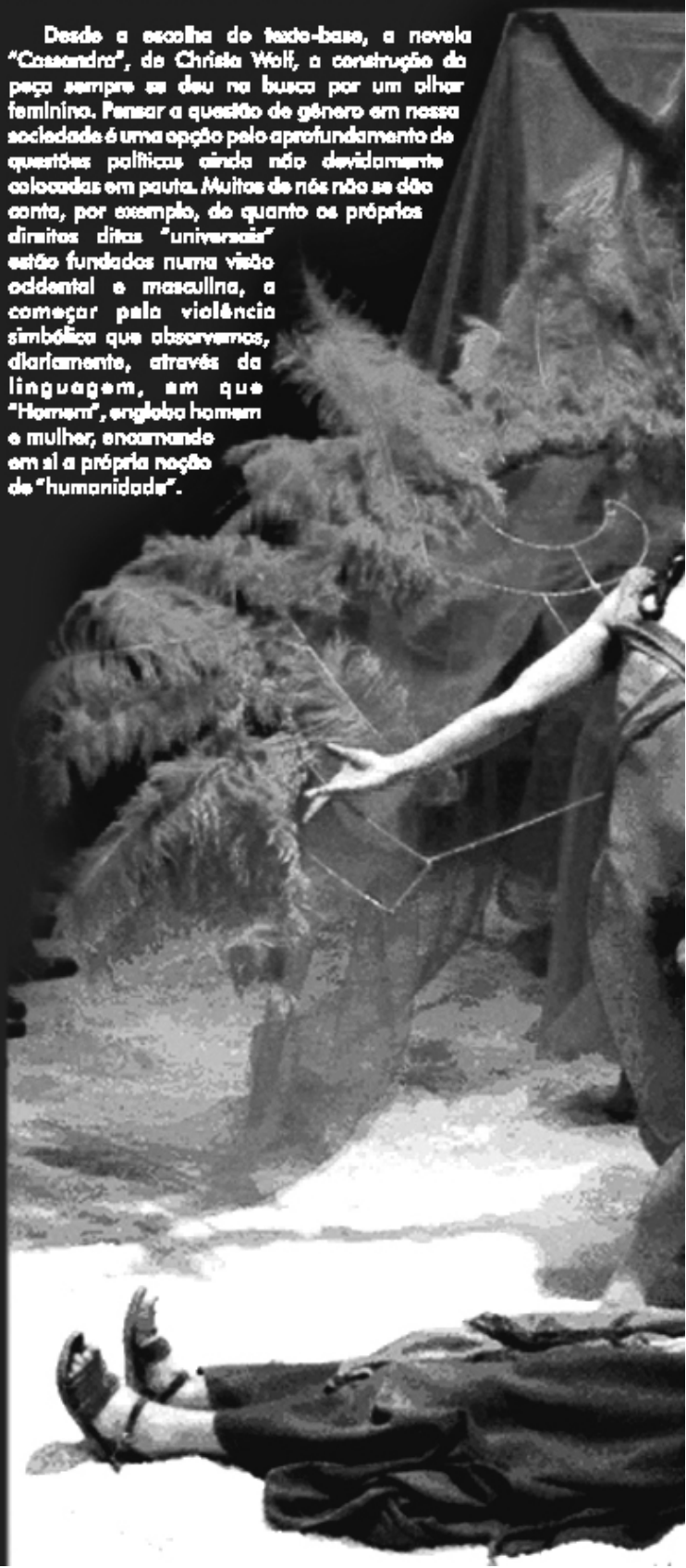
> *As pessoas ficavam impressionadas de verem mulher com camiseta amarrada na cabeça, com furadeira na mão. Os trabalhadores que ajudam a levantar o cenário, porque tem toda a parte estrutural que tu precisas ou de uma empresa, ou de um grupo de pessoas que vá fazer essa parte com segurança, pra gente ter a segurança de que o público vai subir e vai estar seguro, vai estar tranqüilo, eles não acreditam que a gente trabalha de manhã até à noite pra levantar um cenário, com criança a tiracolo, às vezes só parando para almoçar, pegando junto com os homens, às vezes mais pesado ainda. Pegando, no mínimo de igual pra igual. E isso é uma coisa que deixa todo mundo meio assim "cara, o que é isso, essa gente é louca". Eu me lembro que em Curitiba eles comentavam muito isso. Que é ser ator-operário. Olha que interessante a relação. Porque as pessoas, até pessoas de outros grupos que estavam passando por ali e olhavam a montagem do cenário, não acreditavam, porque é um trabalho todo de engenharia, de obra mesmo, e isso é uma coisa que causa espanto. Eu acho que a gente começava impressionando por isso e depois que eles viam a peça, dava a dimensão da coisa, mesmo. Porque eram as mesmas pessoas, não eram outras. Quem eles viam ali, na cena, eram exatamente as mesmas pessoas que eles viram todas cheias de pó, numa imundície, levantando o cenário da peça.*

O envolvimento com a peça como um todo é uma das práticas que constroem e dão significado à postura do atuador. E esta preocupação com a integridade da peça, por parte dos que nela estão envolvidos, promove essa "apropriação", que confronta, no dia-a-dia, em pequenas atitudes, a estrutura fragmentada de organização que se impôs em toda sociedade capitalista. Por outro lado, a ênfase no processo coletivo faz com que esses mesmos integrantes se apropriem também, através da responsabilização por estas tarefas, da própria história do espetáculo e do grupo, o que reforça seu envolvimento com o grupo como um todo. Sobre esse processo, Pedro De Camillis, atuador oriundo da segunda turma da Oficina para Formação de Atores, comenta:

> *É impressionante como a tua mão vai se diluindo nas coisas. Lá pelas tantas tu já não sabes mais, tu perdes um pouco dessa identidade de uma pessoa só. E é bem isso. Eu comecei fazendo estritamente a contra-regragem. Depois eu fazia a contra-regragem e cuidava mais de uma coisinha aqui. Aí depois eu aprendi que dava pra fazer as velas do corredor. Aí eu fui fazer as velas do corredor. E depois... Sabe? Hoje eu já faço bem mais coisas dentro do espetáculo. E hoje eu já faço bem mais coisas dentro do grupo. É proporcional. Tu vais afiando a tua afetividade, o teu compromisso com o espetáculo, e isso vai fazendo com que o espetáculo tome mais corpo dentro de ti.*

Assim, através das falas de seus integrantes, fui cada vez mais entendendo suas participações naquele espetáculo como um modo de vivenciar o próprio grupo. E, para vivenciar um grupo que se propõe a adotar uma forma de organização interna diferenciada, em que se privilegia o formato da criação coletiva como forma de aprendizagem e constituição de seus trabalhos, é necessário passar por um processo de revisão dos próprios valores pessoais, em nossa sociedade, fortemente influenciada por valores individualistas.

Kassandra e Feminismo

Desde a escolha do texto-base, a novela "Cassandra", de Christa Wolf, a construção da peça sempre se deu na busca por um olhar feminino. Pensar a questão de gênero em nossa sociedade é uma opção pelo aprofundamento de questões políticas ainda não devidamente colocadas em pauta. Muitos de nós não se dão conta, por exemplo, do quanto os próprios direitos ditos "universais" estão fundados numa visão ocidental e masculina, a começar pela violência simbólica que observamos, diariamente, através da linguagem, em que "Homem", engloba homem e mulher, encarnando em si a própria noção de "humanidade".

As mulheres, no Ocidente (e falar aqui em Ocidente não significa desconsiderar as violações aos direitos das mulheres sofridas em países de outras culturas, apenas ressaltar as violências, mascaradas ou não, que ocorrem sob o manto da dita "igualdade de direitos" ocidental), sempre aprenderam a se enxergar a partir do olhar que os homens tinham sobre elas. Sem deixar de levar em conta o devido respeito que devemos ter com nossas antepassadas que lutaram por muitos de nossos direitos, não se conformando ao confinamento doméstico, buscando espaço e igualdade no mercado de trabalho e na vida pública, além de uma vivência mais livre de sua sexualidade, creio que o maior cuidado que nós, contemporâneas, temos que ter agora, é com não transformarmos estas conquistas apenas em papéis sociais a serem cumpridos. Será que estamos realmente em busca da livre expressão de nossa sexualidade ou, sem perceber, buscamos adequá-la à mais nova receita de comportamentos sexuais pré-estabelecidos, que há décadas proliferam, por exemplo, nas chamadas "revistas femininas"? Direta ou subliminarmente, ainda somos bombardeadas por fórmulas que nos apontam qual o meio mais eficaz de nos submetermos ao julgamento de um olhar masculino, que acaba sendo o responsável ativo por nos escolher e definir. Neste sentido, creio que o principal desafio para nós, mulheres, seja a descoberta de um olhar, ou melhor, de olhares próprios sobre nós mesmas. Talvez só a partir daí possamos descobrir gestos, posturas e palavras que realmente nos definam, ou quem sabe até venhamos a rejeitar esse modelo que impõe uma necessidade de definição e optemos pelo devir, pelo constante processo.

Creio que "Kassandra in Process" tem muito a nos revelar sobre o que acabo de dizer. A "Guerra de Tróia", uma batalha que revela o processo de dominação do mundo grego sobre outras culturas, também demonstra, conforme apontado pela própria Christa Wolf, um processo de violenta submissão das mulheres, de seu progressivo afastamento da vida pública, de que até hoje sentimos os reflexos, e da progressiva degradação da relação entre seres humanos e natureza. Uma guerra em que interesses comerciais são camuflados pela justificativa do rapto de uma mulher e, em cima dessa "verdade", toda uma população é destruída. Em meio a este conflito, há uma voz feminina que assume o papel de dizer "NÃO".

Kassandra vivenciou a dor e o espanto da descoberta da necessidade de renunciar a lugares, pessoas e sentimentos que, amalgamados, constituem o que costumamos chamar de "eu". E isso de uma maneira vertiginosa e instintiva. A feminista Laura Mulvey propõe a necessidade da busca, por parte das mulheres, de um olhar sobre nós mesmas que não esteja fundamentado nas imposições do olhar masculino, através da renúncia de todo tipo de prazer que reforça em nós, mulheres, a imagem e o papel construídos e desejados pela sociedade patriarcal. A renúncia a esse tipo de prazer definido e ditado pelo olhar masculino e que, muitas vezes, nos parece tão genuíno e parte do nosso "eu", na verdade um "eu" colonizado pelos mesmos valores contra os quais lutamos na superfície, é apontada como uma estratégia política e um primeiro passo para a mudança. E fala o quanto isso é difícil – pois parece ser renunciar ao que há de mais íntimo – mas necessário, fundamental. Kassandra parece ter vivido semelhante processo de renúncia em tantas esferas e de tantas maneiras que, em muitos momentos, resvalou para a perda de controle sobre sua "consciência", o que significa uma perda sobre sua unidade, uma fragmentação que aos olhos de quem estava ao redor parecia irremediável, mas que certamente era absolutamente necessária. Absolutamente necessária para levá-la a dizer: "Jamais estive tão viva quanto agora, na hora de minha morte."

Em meio às situações de opressão evidentes, a peça nos mostra um grupo de mulheres livres, "não alinhadas", que buscam compartilhar com o espectador suas descobertas mais íntimas. Refiro-me à cena da gruta, composta só por mulheres, em que estas cantam, celebram suas vidas, seus corpos e sua sexualidade. A partilha com o espectador, para muitos, certamente é uma quebra de tabus. Não é à toa que, nesta cena, assiste-se ao nascimento simbólico de Kassandra, através de sua iniciação nestes ritos femininos e dionisíacos. O nascimento de Kassandra, naquele momento, significa um abandono da casa patriarcal com sua visão cada vez mais bélica e gananciosa, experimentando, inclusive, um novo tipo de religiosidade, diversa do cumprimento dos ritos de sacerdotisa de Apolo, cada vez mais ligados e submetidos ao Estado. A própria construção da cena, segundo o relato das atuadoras, passou por um intenso processo de descobertas. Não está fixado um roteiro. Foram os "laboratórios", nos quais as atuadoras tiveram a possibilidade de construir conjuntamente a cena, através da busca pelas diversas possibilidades presentes em seus corpos, no tocante a movimentos, sons e sentimentos, que deram origem a uma das cenas mais marcantes da peça. Não conseguirei falar melhor sobre esta cena, e sobre o impacto que esta vivência representou para as que dela fizeram parte, do que Tânia Farias, atuadora que, assim como as presentes em cena, vivenciou todo seu processo de elaboração e a reviveu a cada apresentação:

> *A criação da cena da gruta na minha vida foi um momento de revelação. De muitas coisas. Foi um momento de quebra de muitos tabus.*

Cena de *Kassandra in Process*: retorno de Páris (Renan Leandro) com o Fantasma de Helena (Luana Fernandes)

*Tinha muita coisa que eu já compreendia que era bobagem, que era ignorância da nossa sociedade, como a questão do preconceito. Mas a cena da gruta veio como um processo de criação. Eu acho que todas as mulheres que te falarem da **Kassandra** vão te falar da cena da gruta como algo super-importante. Nossa, era maravilhoso criar a cena, discutir a cena, se sentir frágil na cena e discutir isso com aquelas outras mulheres... Descobrir o teu ventre, o seu movimento, o seu fluxo, a importância dele na tua vida, na tua presença na sociedade, é um momento precioso. Um momento precioso na minha existência e na nossa existência. Nós vivenciamos uma coisa muito linda. Então... é um ritual de mulheres, é um ritual que trabalha com as mulheres, com a questão toda das mulheres que também trocam carícias, que também se amam. Que também se beijam, que também recebem e dão prazer. Então por que eu não posso amar outra mulher e dar prazer a ela se o prazer é uma coisa tão maravilhosa e linda, e isso é evidente, ultrapassa a barreira do "então, qual é o teu sexo?", daí eu vou pensar se eu posso ser boa contigo ou não. Então, tu descobrires que tu podes amar qualquer pessoa, porque o sexo dela é um detalhe pra ti, isso pra mim é uma revolução. Eu sabia disso. É que a distância de ver isso intelectualmente é uma coisa. Já nos disse o Artaud, já nos disse Heiner Müller, "tu aprendes aquilo que tu vivencias". Aquilo que vem só pela tua percepção intelectual tu podes ou não aprender. E vivenciar, discutir aquilo com o teu corpo inteiro envolvido é diferente. Então tu descobres que tu amas o humano. E isso eu posso te dizer que por mais que eu soubesse que, intelectualmente, como pessoa, eu vou defender que a sexualidade é livre, e já defendia, e sempre defendi, porque o preconceito é uma ignorância, um absurdo, uma barbárie, entender isso com o meu corpo foi muito mais importante ainda. Hoje eu sei que isso não é um discurso.*

O processo coletivo de montagem: Vivência e Desconstrução

Uma peça que toca em temas tão profundos como a imposição de uma visão de mundo sobre outra, através da guerra e de outras formas de eliminação da diferença que certamente encontram reflexos no nosso imaginário tanto quanto cruéis caricaturas em nossa história recente, não poderia ser elaborada segundo um esquema de montagem convencional. Os relatos que obtive dos atuadores me revelaram um processo de montagem extremamente minucioso, em que a construção dos personagens envolvia primeiramente uma descoberta de gestos e posturas não cotidianos, emoções adormecidas, novas experiências. A esse processo, se acresciam textos, imagens vinham à mente e eram lapidadas em conjunto, servindo de base não apenas para personagens e cenas, como para figurinos e cenários, se experimentavam diferentes sonoridades, se buscava, através de seminários e leituras em conjunto, um aprofundamento teórico.

Esse múltiplo e intenso processo, que deu origem ao espetáculo "Kassandra in Process A Gênese" que, ampliado e aprofundado ao longo de um ano, originou "Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process", lhe conferiu uma forma de apresentação não linear, que se assemelha a uma grande "colagem", pautada, alternadamente, por apelos sensoriais e ferozes críticas ao sistema de organização social e política do mundo contemporâneo, sempre através do olhar de Kassandra sobre a guerra que dizimava seu povo. Esta narrativa fragmentada, que recusa, em sua forma, a estreita e confortável visão de unidade que costumamos conferir à nossa construção de realidade, produz, em muitos espectadores que a assistem pela primeira vez, uma lembrança da peça pautada por imagens, cheiros e sons, também recortados de modo não linear por sua memória. Este modo de apresentação, que também convida o espectador a dar sua própria forma ao espetáculo, ao envolvê-lo através de seus sentidos, nem por isso produzirá nele um efeito de "desligamento" da consciência. Ao contrário, as quebras produzidas principalmente pelas referências, por exemplo, a algumas guerras do século XX, não permitem uma situação de passividade diante do espetáculo. E mesmo o envolvimento sensorial proposto ao longo de toda a peça é um envolvimento ativo. Em *Kassandra*, como em outras peças do grupo, pode-se perceber o intenso e criativo diálogo entre Brecht e Artaud que o caracteriza.

Estas influências têm seu fundamento numa negação, por duas vias, do modo de representação naturalista, modelo ainda dominante nos palcos. De Brecht, compartilham a crítica ao caráter ilusionista do naturalismo que, através de uma pretensa postura de ser o porta-voz da realidade, leva acontecimentos aos palcos sem oferecer ao espectador a possibilidade de discussão dos mesmos fatos, apontados como inevitáveis e, portanto, fechando seus olhos tanto para as causas dos problemas apresentados quanto para a possibilidade de mudança. De Artaud, busca uma vivência, dentro

e fora de cena, do "teatro da crueldade", que tenta arrancar não apenas o espectador, mas eles próprios, da postura de passividade contida nos modelos que buscam a "representação" da realidade sem perceber que a própria realidade é um recorte do olhar impregnado de ideologia. Ao contrário, abandonando a narrativa linear e uma gestualidade ilustrativa e mais próxima do cotidiano do espectador, buscam um mergulho mais a fundo, recusando fórmulas e apostando na experimentação como forma de construção da linguagem teatral. Tendo Artaud como premissa, lançam-se à aventura de deixar o teatro tocar na morte e no que há de mais essencial da vida e expandem seus corpos e suas emoções sem medo de se lançar, sem medo de se dilacerar.

Então, às vezes, quando acaba a peça, depois de ter vivenciado coisas, de ter vivido, com o corpo vivo, pulsante, completamente pulsante, de sentir que não tem nada no teu corpo que não esteja presente, o teu dedinho do pé, o teu sexo, a tua mente, a tua psiquê, o teu lado mais impalpável, o teu ser espiritual, o teu desejo, o teu tesão... Sentir que aquilo tudo está eletrizado e cheio de vontade de continuar... é como tocar na morte e perceber que é muito importante estar aqui e vivo. E que é muito importante tratar de estar vivo todos os dias. Porque não pode ser que a vida seja essa coisa idiota, medíocre, em que a gente passa por ela, assim...

(Depoimento da atuadora Tânia Farias, compartilhado com a autora em 31 de maio de 2006)

Por fim, é importante ressaltar que essa busca individual é realizada de forma coletiva. Muitas vezes percebo uma incompreensão do que é, exatamente, fazer teatro

Kassandra in Process
cena de sagração de Kassandra como sacerdotisa de Apolo

coletivamente. Já me perguntaram, certa vez, o sentido que teria de se falar em "criação coletiva", uma vez que o teatro não se faz com uma pessoa só. Creio que a diferença entre o trabalho de um conjunto de pessoas e uma "criação coletiva" está, entre outras coisas, no estatuto hierárquico conferido às pessoas envolvidas em um projeto comum. Pode-se trabalhar em equipe estando contratado para realizar uma função específica ou pode-se, independente da função exercida numa peça, sentir-se um co-autor, seja por ter participado de seu processo de criação ou por estar inteiramente comprometido com o projeto ideológico do grupo, naquele momento representado pela peça. No caso da criação coletiva de *Kassandra*, pude perceber que mesmo funções específicas dentro da peça, para a maioria de seus integrantes, não estavam dadas a priori e eram assumidas alternadamente por aqueles que estavam envolvidos no processo, borrando a própria idéia de autoria individual. É isso que, a meu ver, faz do coletivo algo diferente de um conjunto. Num conjunto de pessoas, temos individualidades nem sempre dispostas a se fundir, a se ouvir, a trabalhar pelo consenso. Num coletivo, ao contrário, não apenas é fundamental ouvir o outro, como essa escuta não deve conduzir a uma simples soma de votos de opiniões. O que o outro faz ou diz pode servir para me modificar, bem como eu posso modificá-lo e, a partir dessa possibilidade de interação, podemos construir algo em comum. Sobre este processo, a atuadora Carla Moura comenta:

> *Eu acho que isso é muito mais forte, é muito mais possível de acontecer, essa abertura na construção de sentido, por causa da criação coletiva. Nunca trabalhei com diretor, não sei como isso se daria, mas eu sei que a criação coletiva imprime coisas das pessoas, das vivências das pessoas. Então, tudo o que tu tens tu dás. Porque o processo te dá tudo. Então, ele é a própria vida acontecendo de fato. E aí eu vejo essa possibilidade do sentido ser aberto porque está ali, estão ali vivências diferentes de várias pessoas que, somadas, constroem uma outra coisa. (...) Parece que começa a se criar uma teia de coisas colocadas das pessoas dentro da história que parece que vai se abrindo o tempo todo, que é sempre aberta.*

Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process
Kassandra e a morte

Esta é a diferença que vejo como fundamental para fazer de "Kassandra in Process", bem como de outras peças do grupo, um processo importante na vida de seus atuadores, um processo de intensa vivência que vai para muito além do momento do acontecimento teatral.

> *O grupo sempre dentro das condições objetivas procurou, dentro dessa perspectiva, das idéias libertárias que gerou, se organizar para realizar projetos que são a base do pensamento do grupo. Eu acho que o teatro enquanto protesto, enquanto uma pesquisa de linguagem, num sentido bem amplo, ético, estético, ideológico, a questão do teatro é chegar à maior parte das pessoas, através do teatro de rua, das oficinas de teatro e de maneira, internamente, que a nossa organização reflita também, que a nossa relação reflita essas idéias. Então, na sua trajetória o grupo vivenciou vários momentos riquíssimos de forma de organização, de como essa organização libertária se reflete, se traduz na criação, e isso é muito importante. E no momento, agora acredito que vai se repetir nos próximos anos. (...) Mas como se dá é na prática, é isso que vai se fomentando dentro do grupo. A maneira como se organizam essas relações libertárias numa prática de trabalho em que a atenção central é o teatro é uma forma, e dali estão presentes as ações do grupo. Então é uma visão de sociedade. A política está completamente presente, nesse sentido, a política no sentido do pensamento, enquanto cidadão, ser da polis, a pessoa que está envolvida em sociedade, envolvida com outras, que não tem só um projeto individual seu, tem um projeto enquanto componente de uma comunidade, que faz parte dela. E, na realidade, o teatro sempre como um instrumento e não como um fim em si. Como um instrumento de diálogo, de compreensão da história, dos fatos que aconteçam no redor, que aconteçam no todo, de entender o outro, aprender a compartilhar, como um aprendizado. (Paulo Flores, em 1º de junho de 2006)*

Às atuadoras e atuadores da "Tribo", que compartilharam comigo seu tempo, sua memória e sua afetividade em tantos momentos e conversas, gravadas ou não, meu muito obrigado!

Referências bibliográficas:

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MULVEY, Laura. ***Prazer Visual e Cinema Narrativo***. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

SANTOS, Valmir. "O Desassombro da Utopia" in **Aos que virão depois de Nós – Kassandra in Process: O desassombro da Utopia**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005. 2ª ed.

WOLF, Christa. **Cassandra**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

Texto performativo e a autonomia da encenação

Yoko Ashikawa
discípula de Hijikata

Beatriz Britto

A encenação nem sempre foi vista como lugar de representação, delegação de um logos vindo de fora, reprodução de um modelo exterior a ela ou como a tradução de um texto dramático pré-existente cujos significados são dados de antemão, "conseqüência lógica ou temporal dos signos textuais". Na origem, o teatro era gesto, dança, um ato de entrega total, um mergulho do corpo na experiência, revelando a dimensão espiritual do homem, sua dimensão sagrada através do corpo. Artaud já propunha uma linguagem física para o teatro, uma "linguagem concreta destinada aos sentidos", expressão das forças cósmicas oculta sob a aparência das formas individuais, capaz de materializar o invisível, "signos de forças". A especificidade da linguagem teatral se manteve através de formas de teatro popular como a commedia dell'arte ou o teatro oriental, por exemplo, até hoje, onde as fronteiras entre diferentes manifestações cênicas (teatro-dança, performance, teatro gestual, circo, etc.) são dissolvidas em favor de uma liberdade criadora que privilegia a noção de performance enquanto experiência do tempo presente, vivida em comum por atores e público, como característica principal da relação teatral.

Compreender melhor o que seria o texto performativo e suas relações com as manifestações cênicas mais recentes, pode abrir novas perspectivas na criação de uma cena que potencialize a percepção do espectador, abrindo o sentido, capaz de produzir novas formas de subjetivação.

Poderíamos partir de uma noção de texto performativo que equivaleria a uma visão mais ampla de dramaturgia, que vai além do texto verbal, que é texto/tecido de ações, ações significativas. A trama "é a maneira como se entrelaçam as ações", é cena autônoma, o que Dort chama de "escritura cênica", onde a encenação não é mais considerada "como simples tradução do texto" mas conjunto/sistema de signos colocado em cena.. Autonomia da cena que cria seu próprio 'espaço'. O texto não é 'traduzido' em diferentes sistemas cênicos de representação, é necessário partir do conjunto de sistemas dentre eles o texto, para compreender a encenação como uma relação estabelecida entre diversos enunciadores – o espaço, o ator, o ritmo da cena, a frase, etc. O texto espetacular é o resultante de diversos sistemas de signos – "espécie de partitura onde se articulam no espaço e no tempo todos os sistemas cênicos de representação". Está diretamente ligado à noção de teatralidade em oposição ao texto dramático, ao multiplicar as potencialidades da cena – a teatralidade seria um "espessor de signos e de sensações (...), percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes em que submerge o texto na plenitude e sua linguagem exterior"(Pavis citando Barthes).

A encenação de vanguarda supõe uma nova concepção de representação, a partir da autonomia dos elementos da cena oposta à concepção unitária do espetáculo. Polifonia, não há mais sentido comum, o espectador interpreta/constrói o sentido, a teatralidade é construção e interrogação do sentido. Para Dort, a teatralidade é mais que um "espessor" de signos, ela é o "deslocamento dos signos, sua conjunção impossível, sua confrontação".. Não há mais signos teatrais 'sintéticos', mas "interações contínuas entre significados produzidos por sistemas significantes." Um sistema combinatório cuja natureza é devir e relação, mas também confrontação, cuja harmonia, conforme nos lembra Artaud, repousa sobre a "dissonância, a distinção entre os timbres, desencadeamento dialético da expressão."

Não há mais hierarquização dos elementos da cena. A cena como produção: não mais como reflexo da realidade, mas como produção material de signos, exigindo a participação do espectador na construção do sentido.

Pavis recorre à noção de metatexto para definir o texto performativo a partir da sua recepção, enfatizando a autonomia do espectador em relação à cena, que participa na criação ou interrogação do seu sentido (como veremos mais adiante quando nos referirmos à experiência da materialidade da encenação). Para ele a leitura do texto espetacular por parte do espectador pode ser feita a partir do que ele chama de um metatexto, um texto não escrito que reúne as opções de encenação que o encenador tomou, conscientemente ou não, ao longo do processo de ensaios, "opções de jogo, da cenografia, do ritmo, dos sistemas significantes", da reescritura cênica que a encenação se propõe, numa relação de independência com o texto dramático. Mas o metatexto só existe dentro de uma concepção produtivo-receptiva, "quando é reconhecido e, em parte, partilhado pelo público(...) quando se torna a projeção criativa do espectador."

Também segundo Pavis o texto espetacular tem uma complexidade e uma presença, uma qualidade de energia, não-representável, invisível, que não poderiam ser reduzidas a um significado e à comunicação de um sentido. Há sempre uma parte não verbalizável, não semiotizável na cena. Já Lyotard falava de um "teatro energético" aonde os signos "não são tomados em sua dimensão representativa, não representam nem sequer o Nada, não representam, permitem 'ações', funcionam como transformadores que consomem energias naturais e sociais para produzir afetos de altíssima intensidade." Há que considerar o aspecto pulsional e temporal do texto performativo e não só a espacialidade e a medida visual dos signos como único aspecto da teatralidade. Para Grotowski, existem "dois pólos que dão ao espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude; a forma de um lado, e o fluxo de vida de outro." Uma semiótica energética, onde a intensidade produzida pela cena torna-se ela própria matéria significante, sendo ela o substrato oculto que pulsa sob os signos visíveis.

A própria experiência concreta da materialidade da cena (presença e corporalidade do ator, o som de sua voz, música, cor ou ritmo, por ex.) vivida pelo espectador, é capaz de resistir a

Natsu Nakajima
na performance em homenagem
a Hijikata 1987

uma tradução imediata em significados. Ainda segundo Pavis "é preciso conceber a representação ao mesmo tempo como materialidade e como significação potencial, sem nunca reduzir uma coisa ao estado de signo abstrato e fixo" que ele compara à "lógica da sensação" em Deleuze, espaço do devir, experiência do sensível, movimento de fluxos, intensidades e afetos capazes de alterar a percepção do espectador.

A lógica do texto performativo é contaminada pela lógica da performance: características próprias da performance tornam-se princípios conformadores de uma outra forma de narrativa – abertura, pluralidade, estrutura não-lineares são reflexo da supremacia de um pensamento exclusivamente racional, logocêntrico. Conforme Heuvel: "A performance quebra a ilusão do controle racional e de poder sobre o significado (...) processual por natureza, recusa-se a estar ancorada em um sistema estável de referências. O caráter performativo existe num estado indeterminado e plural."

A especificidade do ato teatral está também em cultivar sua natureza de performance que quer ser antes "presença que representação, experiência partilhada que experiência transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulsão de energia que informação", assim se referem Christian Biet e Christophe Triau ao teatro pós-dramático, termo criado pelo pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann, para definir a evolução de uma cena que recusa a estrutura dramática aristotélica e a descrição narrativa como mimesis (com um sentido fechado, de reprodução exterior da realidade). Eles citam como características principais deste tipo de teatro a simultaneidade, a não-hierarquização entre elementos e fragmentos da encenação, a descontinuidade, a justaposição, a heterogeneidade, a tensão entre seus elementos constituintes, a irrupção do real, a ausência de personagens dramáticas e de conflito no sentido tradicional do termo. A hierarquia que funda a lógica da representação é desconstruída, não há mais uma ordem unificada e totalizadora que possa conduzir a recepção do espectador em um único sentido. A cena é construída sobre um princípio de montagem, onde a organização semântica, causal e linear, é substituída pela contigüidade e sua colocação em tensão. Uma ordem assimétrica e imprevisível que caracteriza a vida orgânica, uma coerência incoerente, ou uma sintaxe onírica (segundo os autores ao referirem-se ao Théâtre du Radeau).

Uma outra noção de dramaticidade, não dialógica e causal, onde a transição é substituída pela justaposição, numa relação de tensão onde os elementos da cena mantêm sua autonomia. A lógica da criação da encenação se dá através da montagem onde elementos heterogêneos são justapostos, de maneira imprevista, muita vezes invertendo o sentido original de cada elemento, "afirmando dois sentidos ao mesmo tempo", uma lógica labiríntica de contrastes, de paradoxos, que permite novas possibilidades de leitura por parte do espectador.

A metamorfose, o movimento de transformação permanente fazem a unidade orgânica e viva desta cena, que "se apresenta como uma fábrica de afetos, de sensações, um lugar de reagenciamento de percepções e sentidos." Espaço da imeditiaticidade e do devir, lugar de forças antes das formas, formas que ainda não ganharam permanência, rompendo com os significados pré-fixados, suscitando "a imagem e o sentido no seu surgimento, antes que eles se estabeleçam em uma forma que os reduziria ou os fixaria imediatamente."

A ausência de um significado dado a priori, de identidades fixas que submetem as diferenças e são próprias do senso comum e que se estabelecem a partir das relações entre os seres situados no mundo e não como reprodução de um modelo e de uma verdade exteriores a ele, pode revelar a potencialidade libertadora de uma cena capaz de despertar a imaginação e a sensibilidade do espectador que, ao agir criativamente na elaboração de sua própria leitura da cena, possa escapar aos códigos do mundo fechado e estriado do Estado, construindo, quem sabe, novas formas de existência, ao romper com hábitos perceptivos já cristalizados.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Ed. Max Limonad, 1987.

BARBA, Eugenio/SAVARESE, Nicola **Anatomia del actor**. México, GEGSA/Universidade Veracruzana, 1988.

BIET, Christian/TRIAU, Christophe **Qu'est-ce que le théâtre?** Paris, Gallimard, 2006.

BORIE, Monique **Mythe et theater aujourd'hui – une quête impossible?** Paris, Librairie A.G. Nizet, 1981.

DELEUZE, Gilles **Lógica do sentido**. São Paulo, Perspectiva, 2000.

DORT, Bernard **La représentation émancipée**. Paris, Actes Sud, 1988.

HEUVEL, Michael **Performing Drama/Dramatizing Performance**.
The University of Michigan Press, 1991.

LYOTARD, Jean-François ***El diente, la palma de la mano*** in **Dispositivos pulsionales**. Madrid, Fundamentos, 1981.

PAVIS, Patrice **A análise dos espetáculos**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice **Diccionario del teatro – Dramaturgia, estética, semiologia**. Barcelona, Paidós Comunicación, 1996.

PAVIS, Patrice **Le théâtre au croisement des cultures**. Paris, José Corti, 1990.

PAVIS, Patrice **Vers une théorie de la pratique théâtrale – Voix et images de la scène**. Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

COM UMA TRAJETÓRIA LOUVÁVEL, O TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO COMEMORA SEUS 40 ANOS DE EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA.

Ricardo Fogliatto

Evoé **Olho Vivo**. Teatro de união. Teatro que nunca se cansou de falar, muito menos de gritar. Suas poesias não cansaram de ecoar. Quando a polícia usava armas e tiros, a turma do Bom Retiro vencia com músicas e melodias. Com 40 anos de memória, a trupe continua fazendo história. Poucos foram aqueles que ousaram lutar em épocas de extrema repressão, porém o **Olho Vivo** sempre se manteve atento aos passos da sociedade, não com medo, mas com uma coragem e lucidez dignas de aplausos.

Quando se pretende falar do Teatro União e **Olho Vivo**, é impossível desassociá-lo da época extremamente complicada da ditadura militar. Foi nesse período que o grupo nasceu. Os estudantes Paulo Gerab, Miguel Aith, José Carlos Roston, Sérgio Pimentel, Neriney Moreira, a atriz Luiza Barreto Leite junto com Idibal Pivetta - ou melhor, César Vieira, nome adotado para fugir do regime militar - reuniram-se no bar do Zé, no Largo de São Francisco em São Paulo, para trocar idéias em busca da criação de um teatro popular. Esses encontros resultaram na criação do 'Teatro do Onze', homenagem ao Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Foi, então, a primeira denominação do Teatro União e **Olho Vivo**, que porém, só ganharia forma e continuidade com a junção do elenco de duas peças encenadas na mesma época.

A primeira foi o espetáculo *Corinthians, Meu Amor*, escrito por César Vieira e com direção de Sérgio Pimentel. A montagem era composta por desempregados, lavadores de carro, bancários, taxista, que integravam um grupo chamado 'Teatro Casarão'. As apresentações ocorriam em um porão, na Avenida Brigadeiro Luis Antônio, no centro de São Paulo. O texto mostrava o futebol como esporte popular e também a sua manipulação, a sua utilização no sentido de desviar o povo de seus verdadeiros problemas.

A segunda peça é também de autoria de César Vieira. Chamava-se *O Evangelho Segundo Zebedeu*. Foi dirigida por Silney Siqueira, musicada por Murilo Alvarenga e os cenários e

O Evangelho Segundo Zebedeu de César Vieira

figurinos assinados por Zé de Anchieta. A peça contava, através de literatura de cordel e temática circense, a história da vida, paixão e morte do Antônio Conselheiro e da guerra de Canudos. O espetáculo foi montado em um circo no Ibirapuera e ganhou inúmeros prêmios, embora fosse amador. Foi convidado para o *Festival de Nancy* e publicado nas revistas *Conjunto*, de Cuba e *Dialog*, da Polônia, em suas respectivas línguas.

Estruturado definitivamente o grupo, composto pelos homens e mulheres do Teatro do Onze e alguns componentes do Teatro Casarão, foram lançados também os seus objetivos. A idéia principal era a troca permanente de experiências culturais com as comunidades carentes da Grande São Paulo. Tinham como meta produzir espetáculos para circular pelos bairros periféricos da capital Paulista por preços acessíveis; estabelecer igualdade entre todos integrantes, sem hierarquia; relacionar os temas dos espetáculos sempre à cultura popular, a favor das suas necessidades e aspirações; e por fim, criar sempre peças dinâmicas, passíveis de serem modificadas segundo sugestões do público, sendo bastante flexíveis e formalmente bem acabadas. Passados 40 anos de vivência pulsante, o Teatro União e **Olho Vivo** nunca deixou de cumprir suas metas e objetivos. Sempre se manteve fiel aos seus ideais, fazendo uma arte totalmente voltada à população menos favorecida da sociedade.

E para este público, então, foi destinado o terceiro espetáculo do grupo: *Rei Momo*. O tema foi escolhido em conjunto e contava a história do Brasil não oficial, onde o povo é sujeito da ação e não objeto. Uma parte do espetáculo tratava das eleições, em uma época em que 'votar' estava proibido. Sua linguagem fazia um diálogo direto com o público. Abriam-se eleições, o público votava e escolhia. No final, aparecia o Napoleão Bonaparte, rasgava o resultado e tomava o poder. Não foi à toa que a peça foi proibida pelo governo. Ela era de autoria e direção de César Vieira, que acabou sendo um dos dramaturgos do grupo até hoje, direção musical de Vitor Bertollucci Jr., cenários e figurinos de Laura Tetti. Na peça, 'União e Olho Vivo' eram usados como saudação por D. Pedro I, um dos personagens da montagem e foi o nome escolhido para o grupo ao desvincular-se da Faculdade de Direito. O espetáculo foi criado a partir de muito estudo e pesquisa em torno do assunto principal. O grupo discutia cada personagem e cena, plantando uma semente do que seria um dos elementos fundamentais até hoje, a criação coletiva.

Aos poucos, à medida que o grupo ganhava maturidade, foi estruturada uma sistematização do trabalho coletivo, o que se pôde observar na criação de seu quarto espetáculo *Bumba, Meu Queixada*. O tema principal da montagem era a greve e ao mesmo tempo tinha como base uma autêntica manifestação da arte popular: o Bumba-Meu-Boi. Nesse espetáculo foi aprofundada ainda mais a maneira de como o grupo criaria suas peças. Todos integrantes fariam parte da criação do espetáculo, estipulando um trabalho coletivo. No *Bumba, Meu Queixada*, esse processo aconteceu em duas fases. Na primeira, foi realizada uma pesquisa intensa em livros, entrevistas, reportagens e opiniões sobre greve. Num segundo momento, o grupo realizou diálogos, gravações e debates com trabalhadores em locais onde ocorreram as paralisações. Logo após, o coletivo começou a criar a dramaturgia do espetáculo, a qual seria finalizada por uma comissão. Foram escritas fichas e quadros dramáticos, criados por um integrante do grupo, que também era mecânico e compositor, Vitor Bertolucci, hoje falecido. A ficha dramática constitui uma pequena síntese de um fato, um pronunciamento ou uma narrativa. Nela, catalogava-se o evento registrado, data, autor, fonte e também sugestões de personagens, cenas, conflitos. Para o *Bumba, Meu Queixada*, foram realizadas mais de 500 fichas. Após o levantamento delas, o grupo partiu para o quadro dramático. Esse se organizou em três chaves - Ação, Personagens e Falas, as quais se desdobraram em mais três, conflito básico e secundário, desenvolvimento da estrutura, cenas e sub-cenas, finalizando assim todo o trabalho da pesquisa. O grupo tem estipulada uma diferença entre criação coletiva e trabalho coletivo. O primeiro seria o envolvimento total dos integrantes em todos os processos que envolvem o espetáculo teatral. Já o segundo, seria a realização conjunta da maior parte desses itens. Para *Bumba, Meu Queixada*, foi realizado um trabalho coletivo, pois após o levantamento dos dados, fichas, e quadros dramáticos, quem ficou responsável de redigir a peça foi a comissão de dramaturgia, a qual era escolhida por todos. O texto inicial foi mostrado para os integrantes do Teatro União e **Olho Vivo**. Depois de discutido, analisado, cortado, voltou às mãos da comissão que apresentou um texto final, de aproximadamente três horas. O espetáculo foi montado na íntegra e realizou dez apresentações para o público da periferia. Novamente, o coletivo se reuniu, analisou o todo, cortou muitas partes e o espetáculo ficou pronto quase que em definitivo. É inegável o sucesso de *Bumba, Meu Queixada*. Em cartaz por oito anos, o grupo atingiu cerca de mil apresentações e foi aclamado tanto pelo público quanto pela crítica teatral. Obteve ainda um disco, pela gravadora Marcos Pereira, contendo as músicas do espetáculo.

Em 1984, o grupo apresentou sua nova montagem *Morte aos Brancos, A lenda de Sepé Tiaraju*. Contava basicamente a história de um famoso cacique gaúcho na época dos jesuítas. A montagem, como em todas as outras, era realizada com muitas luzes, cores e participações do público. A sexta peça do Teatro União e **Olho Vivo** chamava-se *Barbosinha Futebó Crubi*. Novamente um novo sucesso, o espetáculo era em cima do músico Adoniran Barbosa. O personagem principal era um repórter com uma linguagem extremamente popular, que tinha o Corinthians como time do coração. Esse repórter resolveu criar um time de futebol chamado *Barbosinha Futebó Crubi*, com as cores do Corinthians. Durante os jogos, cada gol do Barbosinha era comemorado com músicas do Adoniran e, quando o time adversário fazia seus golos, a comemoração era feita com músicas do Roberto Carlos. O espetáculo mostrava um conflito entre música popular brasileira, música popular estrangeira, dominação cultural e resistência cultural. Possuía uma grande receptividade

Us Juãos e us Magalis
espetáculo do
Teatro Popular União e Olho Vivo

nos bairros da periferia de São Paulo. As montagens subseqüentes do grupo foram *Us Juãos e us Magalis*, em 1996, e *Brasil Quinhentão*, em 2000. A primeira contava a história de uma tentativa de invasão estrangeira, chefiada por um jovem visionário gaúcho, Sebastião Magali, ocorrida durante a Primeira República em São Jorge do Ilhéus, no litoral sul da Bahia. Já a segunda mostrava uma retrospectiva dos espetáculos do União e **Olho Vivo**, com uma visão crítica dos 500 anos da "descoberta".

Atualmente a peça em cartaz do grupo chama-se "João Cândido do Brasil, A Revolta da Chibata". Criada coletivamente, como todos os outros espetáculos, a trama é sobre uma rebelião na Marinha do Brasil, liderada por um negro. Contém muitas músicas e cores, e também é aclamada pelo público e crítica, possuindo comentários de pessoas como Iná Camargo Costa, Clóvis Moura e Antônio Candido. Sempre depois do espetáculo, o **Olho Vivo** realiza um debate com o público. As lideranças dos bairros colocam seus problemas culturais, procurando desenvolver um diálogo favorável às tais questões.

Os quatro últimos espetáculos têm um denominador comum, o texto, cenários e figurinos e as músicas foram coordenados respectivamente por César Vieira, a artista plástica e cineasta Graciela Rodriguez e o compositor José Maria Giroldo.

João Cândido do Brasil, a Revolta da Chibata

É completamente louvável a trajetória desses atores e atrizes populares até os dias de hoje. Seja em pensamento ou em produção artística, o **Olho Vivo** atingiu uma marca que nenhum outro artista brasileiro atingiu. Foi, sem sombra de dúvida, o grupo que mais apresentou seus espetáculos no exterior. Nicarágua, França, Polônia, Cuba, Portugal, Angola, Argentina, Egito e Itália tiveram o prazer de ver seus espetáculos. Igualmente, foi enorme a quantidade de prêmios ganhos nesses 40 anos. Foram mais de 13 prêmios, alguns até internacionais, como o Prêmio Casa de Las Américas, em Cuba e o Prêmio Ollantay - Celcit, na Venezuela.

A existência do Teatro União e **Olho Vivo** durante tanto tempo é fruto de uma extrema organização interna. Os integrantes são divididos em quatro comissões sendo elas: administrativa, artística, espetáculos e cultural. Cada uma dessas divisões possui ainda outra subdivisão. Por exemplo, a 'comissão espetáculos' é subdividida em divulgação, preço local, contato, material e transporte, programação. Outra questão importante do grupo é a ausência de hierarquia entre os integrantes. Tudo é decidido em consenso, levando semanas de discussões quando o assunto é muito relevante.

Ativos eles ficaram também pela tática adotada financeiramente pelo grupo - carinhosamente chamada de tática 'Robin Hood'. Os espetáculos possuem preços diferenciados para cada público. Para a população dos bairros, os ingressos são vendidos a custo bem mais baixo do que para um público de classe média. Ou seja, com a venda de espetáculos a preços normais, o grupo garante apresentações nos bairros carentes a preços subvencionados.

Atualmente, os artistas participam do Projeto Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo. Coordenam os trabalhos de desenvolvimento do grupo de teatro popular **Fonteatro Olho Vivo do Jaraguá** com alunos da Escola Municipal "Brigadeiro Henrique Fontenelle" e moradores da vizinhança no bairro do Jaraguá.

Quem quiser conhecer o trabalho mais profundamente, o grupo possui cinco publicações de livros falando a seu respeito. Alguns mais diretamente que outros. 'Em busca de um Teatro Popular', escrito por César Vieira, contando a trajetória do grupo até 1980; uma tese da USP feita por Adamilton Torres, chamada de 'TUOV – Uma pista para uma nova cena'; o 'Teatro da Militância' de Silvana Garcia', o qual traça um paralelo do teatro popular em São Paulo; e as peças *Bumba, Meu Queixada* e *João Cândido do Brasil, a Revolta da Chibata*. Ou então, para quem quiser conhecê-los pessoalmente, é só se dirigir à sua sede, localizada na Rua Newton Prado, 766, Bairro Bom Retiro, em São Paulo. É neste local que eles realizam seus ensaios, reuniões, apresentações, cursos, e trocas de experiências com entidades que têm finalidades comuns. O espaço, cedido pela Prefeitura Municipal, é ocupado pelos artistas há 20 anos. Foi construído por eles mesmos, um galpão, e tem ocupação para receber um público de até 120 pessoas.

Para festejar seu quadragésimo aniversário, o grupo irá lançar a quarta edição do livro "Em busca de Um Teatro Popular". Está previsto também um outro livro, que irá conter uma coletânea das peças escritas pelo Olho Vivo, um filme com o título provisório 'TUOV em resistência 40 anos' dirigido por Graciela Rodriguez e um CD, com músicas de variadas montagens.

É importante ressaltar ainda, que os integrantes do grupo, atualmente, são em sua maioria pertencentes à classe popular. Não são homens de classe média com ideologias. São pessoas que sabem da dificuldade de seu povo, e lutam por sua história, sua cultura. São pessoas, que diante de tantas barreiras, seguem um caminho lindo. São pessoas que irão brilhar ainda, por mais 40, 60, 80, infinitos anos. Nós, cidadãos brasileiros, simplesmente agradecemos: obrigados.

Foto de espetáculo do Grupo **Siah Bâzi** de Teerã

Um Lugar para Tirar as Vendas

Valmir Santos

Na origem da palavra grega theatron, está o lugar de onde se vê. Teatro, o lugar de onde se vê. Ali onde o público se posiciona para assistir a um espetáculo, seja em pé, sentado, deitado, não importa. Ao longo da história da humanidade, as apresentações ocorrem ao ar livre, no átrio da igreja, no tablado de madeira e noutros espaços que romperam com as convenções. No mundo contemporâneo, porém, é cada vez mais difícil ao espectador lançar sua mirada, vide o exemplo do ostensivo cerco da especulação imobiliária. Parênteses para tal fenômeno capitalista que superpõe os dois sentidos do substantivo feminino venda – como ato ou efeito de vender e como faixa de pano com que se cobrem os olhos. A noção cidadã de espaço público é constantemente corrompida nas grandes cidades. Ao assédio do lucro, soma-se o descaso das autoridades e, pronto, está lá a Arte mais uma vez deslocada para escanteio.

Um exemplo desse anacronismo vem do sudoeste asiático, no Irã. Na capital daquela República Islâmica, Teerã, até 2004 estava com suas portas abertas o Teatro Nasr, que abrigava a trupe Siah Bâzi (Teatro Negro, na tradução para o português), dedicada à milenar Comédia Popular do país em que o protagonista pinta seu rosto com a cor do carvão, encarna a máscara preta com a qual posiciona-se em cena despido de quaisquer resquícios morais, religiosos ou ideológicos. É uma figura próxima daquela do bobo da corte ou do bufão que chamam a atenção por causa do discernimento crítico e da sem-cerimônia com que cutucam setores mais conservadores de uma sociedade. Trata-se de um modo de interpretação e de quadros cômicos que, do lado ocidental do planeta, se aproximam bastante da Commedia dell'Arte, surgida na Itália do século 17.

A agonia e a indignação que acometeram público e artistas após o fechamento do Teatro Nasr e a importância seminal daquele espaço mítico para a memória do centro da cidade de Teerã são colocados em relevo no comovente documentário *Siah Bâzi – Os Operários da Alegria* (2004), da cineasta iraniana Maryam Khakipour. Ela e o mais recente intérprete do personagem-pivô das histórias, o Homem de Preto, o veterano ator Saadi Afshar, estiveram no Brasil em 2006 para apresentar o filme no Encontro Mundial das Artes Cênicas, o Ecum, esse projeto cada vez mais vital para o país, cuja última edição aconteceu em abril em Belo Horizonte, com programação estendida a Itaúna (MG) e Rio de Janeiro.

O tema do encontro foi dos mais propícios: O Teatro em Tempos de Guerra. Guarda-chuva pertinente, pois é no front que os artistas se deparam com o estado de coisas, a brusquidão de sistemas fechados, autoritários, ditaduras também financeiras.

- Nenhuma autoridade governamental está pronta a se responsabilizar pelo mais antigo Teatro de Teerã – reclama uma das atrizes no filme. Ela está indignada porque a decisão das autoridades públicas de fechar as portas do espaço foi tomada sem que os artistas fossem ouvidos.

- A casa de frango recebeu aviso prévio. Nós, ficamos sabendo na noite anterior. E somos despejados como mendigos.

Vamos abrir esse Teatro de novo, isso é um crime – afirma a mesma atriz. (Nem sempre este artigo vai citar o nome de quem fala, pois durante o documentário não há identificação, senão ao final, quando o elenco surge em ordem alfabética nos letreiros).

A passagem dá a medida da truculência que os artistas iranianos enfrentaram. O filme ouve populares do entorno da rua Laleh Zar, na região central, portanto, comercial da cidade, onde funcionava o Teatro Nasr. É como se bloqueassem uma importante artéria pública que, no passado, abrigava pelo menos mais três salas de Teatro, seis cinemas, casa dos dervixes (dançarinos rodopiantes, movimento de orientações religiosas e artísticas), cabarés, uma mesquita, um bar, lojas de tecido, enfim, convivia-se sob a harmonia da diversidade. Hoje, o cenário da rua é outro: predominam as lojas de material elétrico, de tecido e disso e daquilo, descaracterizando a pulsão cultural que havia ali.

Em apenas 45 minutos de duração, o documentário mescla imagens que denotam a vida e a morte do espaço. Vida, com Saadi Afshar atuando como o impagável Homem de Preto. Numa das cenas, ele, o insolente personagem que tudo pode, brinca que vai pedir ao Conselho de Segurança da ONU informações sobre o paradeiro do terrorista Bin Laden, isso logo após os desmandos dos Estados Unidos para justificar a invasão do Iraque, o país vizinho do Irã, em 2003. Atualmente, o Irã tem um relacionamento conflituoso com EUA e Israel. Faz parte do chamado "eixo do mal", ao lado de Coréia do Norte e Iraque, países que o presidente George W. Bush acusa de desenvolver armas de destruição em massa e de colaborar com terroristas.

Ao final de uma sessão matutina, acompanhamos pais e crianças dirigindo-se até o Homem de Preto, na boca de cena, em plena hora do aplauso, para lhe entregar cédulas que ajudariam na manutenção da casa. Entre as alegações das autoridades para trancar as portas do Teatro com cadeado, estavam as contas atrasadas do fornecimento de água e de luz, além do telhado que ameaçava cair.

Súbito, as imagens saltam no tempo. Avançam para semanas, meses depois. É em meio às ruínas do outrora Grande Teatro da Cidade que vimos o cenógrafo veterano dizer que ali, no ateliê atrás das coxias, era como se fosse sua casa, um trabalho de manejo com o simbólico que cumpria desde a infância, mas interrompido sem que se levassem em conta o poder agregador do Teatro, seu caráter humanista.

Por cerca de 60, Reza Arabzadeh era um dos intérpretes mais famosos do Homem de Preto, em espetáculos que invariavelmente fundiam ainda dança e música. Na atualidade, a câmera depara com o comediante sentado numa calçada, cabisbaixo, um contraste com aquele dono de elogiado jogo de cintura em seu modo de dançar e representar.

- Fui tão ingênuo em acreditar que o fogo nunca ia acabar. Eu não sabia que nessa profissão você tem de pagar no fim – afirma Arabzadeh a um dos seus amigos, também ator, que tenta animá-lo. Ao cabo, compõem um retrato lamentável: dois cômicos outrora travessos lamentam a tristeza concreta da realidade.

Numa reunião dos artistas para refletir sobre o crepúsculo do Teatro Nasr, ouvimos o depoimento da atriz Leila Mohamadi, de 54 anos, que nunca fez outra coisa na vida, desde os 11 anos, que não jogar o Teatro (como se diz em seu e em outros países), e agora se vê submetida a servir chá e refrescos ou cozinhar para fora. Já um outro colega, para sobreviver, faz bico como taxista, mas ressalva que o que o move é a condição de artista.

- Cada centímetro quadrado desse Teatro está cheio de lembranças. Minha profissão é atuar – contemporiza o ator-taxista, numa das cenas do filme.

A seu lado, Saadi Afshar se questiona como fará para transmitir os conhecimentos sobre o personagem Homem de Preto a outro jovem ator. Sabe que não será na escola, na academia. A lida é menos científica, mais afeita à intuição, tal a relação do discípulo com um mestre.

- Nós sentimos o bater do coração da platéia, nós sabemos o que eles querem – ensina Afshar, então na casa dos 70 anos.

- A platéia sentada no Teatro não pensa que nós estamos representando; os espectadores pensam que eu estou do lado deles, e que eles estão falando com eles mesmos – continua Afshar, convicto quanto à ponte que há décadas construiu entre o palco e o espectador. Outro colega à mesa, naquela reunião informal, lembra que, nos anos 1970, o encenador inglês Peter Brook fez questão de assistir ao Homem de Preto que Afshar levou à França.

- Amigos, vamos rezar para que as luzes dos Teatros mantenham-se brilhando – convoca um dos atores, mobilizado pelas lembranças rememoradas ali.

E chegamos ao coração de *Siah Bâzi – Os Operários da Alegria*. É quando a jovem atriz rebate certo conformismo que paira no ar, como o da atriz veterana e grande inspiradora que parece consolar-se vendendo chá.

- Eu me recuso a deixar uma lembrança ser a razão de minha derrota – desabafa a moça que, como a maioria das mulheres do Irã, sofre preconceitos de toda ordem, sobretudo ao se impor como artista, custe o que custar.

- O amor nos eleva, não nos rebaixa – ecoa a jovem atriz, voz embargada, lágrimas a escorrer, numa síntese do que pressupõe resistência nos dias de hoje: sem invólucros ou necessariamente bandeiras desfraldadas, mas que passe por ali, lado esquerdo do peito. Como iniciante no ofício, ela constata no presente a que futuro se destina caso os artistas continuem sendo tratados com tamanho desprezo em sua sociedade.

Ela mesma vítima das universidades e dos Teatros que tiveram suas atividades interrompidas nos últimos anos, em Teerã, onde estudou no Conservatório de Arte Dramática antes de fixar morada na França, Maryam Khakipour alude em seu filme memorável a questões universais, que dizem respeito à cidadania. No seu documentário, contemplamos uma outra cultura, com referências do Oriente Médio, e aprendemos que a luta por um teto transcende ao lugar do quarto, da cozinha ou do banheiro. É da natureza de um coletivo artístico cavar o seu espaço real colado ao espaço simbólico.

EntrevISta

A seguir, a diretora iraniana Maryam Khakipour responde por e-mail a questões sobre *Siah Bâzi - Os Operários da Alegria*, documentário que o Brasil conheceu no ano passado.

– A sra. pode resumir a história da trupe Siah Bâzi no Irã?

Maryam Khakipour - O Siah Bâzi, ou Teatro Negro, é um Teatro popular e tradicional que teve sua origem no século 17. É como que uma Commedia dell'Arte iraniana. Até antes da revolução [a Revolução Islâmica de 1979], as trupes de artistas viajavam para participar de festivais e casamentos, improvisando a noite inteira. O personagem Homem de Preto representava o

povo, daí o apoio popular a esse tipo de Teatro. É a insolência dele, sua capacidade de exercer a crítica cômica e às vezes violenta que fez desse Teatro um sopro de ar fresco num país que jamais conheceu a democracia e a liberdade de expressão. Nos países onde a realidade cotidiana e os confinamentos são mais difíceis de suportar, o cômico é um pouco como uma vingança diante do que não se pode mudar.

Como os artistas e o povo resistiram ao fechamento do Teatro Nasr, uma sala tão mítica?

Maryam - Como se pode ver no filme, os artistas ficaram angustiados. Houve um pouco de protestos por lá, artigos em jornais, mas que não resultaram em nada. Você sabe, na cultura iraniana ou oriental existe uma espécie de fatalismo que faz suportar como melhor aquilo que nos chega. O público com quem conversei demonstrou grandes tristezas e nostalgia. Geralmente, o Teatro é um lugar reservado àqueles que têm meios. No Teatro Nasr, na rua Laleh Zar, as pessoas, muitas vezes iam em busca do pão, no padeiro, com suas pantufas nos pés e, no caminho, podiam parar para assistir a uma peça. Em princípio, porque o preço do ingresso assim o permitia e as sessões ocorriam de duas em duas horas, como no cinema. E, sobretudo, elas iam assistir porque eram espetáculos que falavam de suas dores, de seus problemas.

Esse conflito simboliza as contradições presentes na sociedade iraniana contemporânea?

Maryam - Sim, na medida que, por um lado, o que se vê é a renúncia de uma geração que aceite sua sorte [seu destino]; por outro, como através da revolta da jovem atriz ao final do documentário, há a juventude que não vê mais nenhum futuro.

No Teatro iraniano atual, existem grupos ou criadores voltados para aspectos mais experimentais do espetáculo ou predominam as produções comerciais? Para fazer Teatro ou fazer arte, é preciso seguir o caminho do risco. Em tempos de guerra, o artista precisa se impor ainda mais?

Maryam – Em toda parte, o Teatro deve ser um lugar de resistência. Um lugar que tenha o privilégio de estabelecer essa relação corpo a corpo com o público. A realidade da sociedade iraniana está borbulhando. Ela leva os artistas do Teatro - como todos os outros artistas – a fazer malabarismos para escapar das regras que lhe são impostas e continuar a jogar.

A Commedia dell'Arte italiana exerce forte influência sobre a Comédia Popular iraniana?

Maryam - Eu não acredito. Há narrativas diferentes na origem do personagem do Homem de Preto. Ele seria, aproximadamente, um cigano com a pele e o sotaque característicos de quem nasceu na Índia . Ou um escravo negro de ascendência árabe ou portuguesa em pleno Golfo Pérsico. Possui uma voz errante. Deforma as palavras de maneira cômica. Ele lança um olhar ingênuo e devastador sobre a sociedade que o cerca., mas é perdoado, mais ou menos, porque a faz rir. Eu acredito que esse tipo de personagem aparece como ele mesmo em várias civilizações.

A sra. pode citar artistas de Teatro que admira hoje no Irã?

Maryam - Amir Reza Koohestani [dramaturgo de 28 anos cuja peça *Dance on Glasses* o Brasil conheceu em 2006 por meio do grupo iraniano Mehr, que participou de festivais do Rio de Janeiro e de Brasília] e Mohammad Tcharmshir [de 40 anos], dois autores e também encenadores importantes. E Parviz Parastooi [de 51 anos], que é um grande ator.

Grupo Siah Bâzi
Teatro Negro na tradução para o português

Está envolvida em novo projeto?

Maryam – Sim. Voltei recentemente de uma turnê para o meu segundo documentário, que vai recontar a história da viagem da trupe do Siah Bâzi ao Théâtre du Soleil, em Paris. Depois de assistir ao documentário *Os Operários da Alegria*, que também foi exibido no ECUM, ela e sua companhia convidaram o grupo para se apresentar durante três semanas em sua sede [em 2006]. As sessões abriam com a projeção do filme e, na seqüência, ocorria a apresentação de um espetáculo tradicional do Siah Bâzi. Mas, atenção: o filme não será um "make up" da turnê do espetáculo. Por meio da viagem, eu procuro especialmente mostrar as contradições surgidas dentro do grupo diante de contexto novo chamado liberdade, pois a maioria saiu para sempre do Irã. E, sobretudo, a reviravolta que aquela viagem causou na vida de alguns deles.

Arte e Barbárie

Reinaldo Maia

Toda história é passível de muitas versões. Em países com uma história e tradição de exclusão social e política da maioria da população tende a prevalecer, sempre, a versão oficial. Neste artigo, desde o seu início, faço um alerta: a narrativa que acompanharão a seguir não se trata de uma versão oficial do fato histórico, mas da visão pessoal de um participante ativo. Essa ressalva é importante ser feita por se tratar do Movimento Arte Contra a Barbárie, desde a sua criação em 1998, postular não ter uma estrutura tradicional e burocrática, com presidente, secretário, porta-voz, etc. e tal. Os manifestos do Movimento são o único momento em que, pode-se dizer, ele falou aos cidadãos, fora disso o que temos são posições de seus participantes.

Mas comecemos pelo início. Na década de 90, mais precisamente em 1998, quando o século XX dava seus últimos suspiros, alguns grupos de teatro da cidade de São Paulo resolveram se reunir para discutirem sobre as questões que, direta ou indiretamente, influenciava o seu fazer artístico. Mesmo que não colocadas explicitamente as perguntas a orientarem as conversas eram: porque fazemos teatro e em que condições estão fazendo teatro? A primeira pergunta dizia respeito ao teatro que os grupos participantes faziam na cidade de São Paulo, referia-se à discussão estética dos seus trabalhos. A segunda pergunta dizia respeito à relação dessas criações, dos coletivos de trabalho, com os órgãos públicos encarregados da área cênica no âmbito do município, do estado e da união.

Desde o princípio a certeza dos participantes de que a criação e o seu modo de produção dizem respeito ao resultado dos trabalhos e à sua inserção na sociedade. A iniciativa reunia grupos com opções estéticas e organizativas diferentes. O que os unia era a diversidade de suas criações e formas administrativas. Mas todos sabiam que os conceitos utilizados por longos anos, assim como as estratégias para viabilizarem seus espetáculos, estavam exauridos, gastos, tornaram-se repetitivos e sem nenhuma eficácia na ação criativa e política. Fazia-se necessário refletir sobre o momento atual para que novos conceitos viessem a dar conta da nova realidade vivida. As reuniões, por longos meses e sendo realizadas semanalmente, discutiram, analisaram, concordaram e discordaram sobre os mais variados aspectos do fazer cênico numa metrópole com as dimensões de São Paulo. Nesse primeiro momento da história do movimento, não interessava gerar outra ação prática além da ação reflexiva e de conhecimento, para se forjar uma visão mais clara do teatro que era feito por estes grupos na cidade de São Paulo. Não se deve esquecer que os grupos tinham consciência que não representavam a produção cênica da cidade de São Paulo. E nem pretendiam ser representantes e/ou substitutos das instituições representativas da área teatral. Viam-se como uma parcela significativa, mas em uma situação muito singular em relação ao todo da produção, entre outras coisas, por ter a maioria dos grupos espaço próprio para o desenvolvimento de suas atividades.

Neste ponto faz-se necessário abrir um parêntese para falar do cenário existente na cidade, no estado e no país, no que diz respeito a políticas públicas para o teatro. Vivia-se o governo federal de Fernando Henrique Cardoso que definiu para a área cultural, como grande instrumento implementador de seu desenvolvimento, o Mercado e os investimentos oriundos da Lei de Incentivo à Cultura. O orçamento do Ministério da Cultura, no que diz respeito à verba direta, era insignificante. As instituições encarregadas de formularem, desenvolverem e implementarem projetos, desde o governo de Collor de Mello, encontravam-se desmobilizadas e esvaziadas de poderes e recursos para cumprirem com suas atribuições. Essa visão liberal de que o que diz respeito à cultura tem a ver com o Mercado, isto é, o aparelho de estado se abstendo de suas atribuições constitucionais, criando apenas os mecanismos para que o Capital fizesse com o dinheiro público, através das Leis de Incentivo, a sua política cultural, contaminou todo o país. Os orçamentos públicos dos Estados e dos Municípios, seguindo o exemplo federal, foram minguando, mal tendo recursos para operar o funcionamento da máquina burocrata. Esse era o quadro institucional oficial. Em termos de Mercado, no estado de São Paulo, restava como grande "demandador" das criações teatrais o sistema "s" de cultura (SESC, SESI e SENAI), ocasionando uma grande competição entre os fazedores/criadores por seus recursos, o que causou uma queda brutal dos preços de venda dos espetáculos, já que a oferta era maior que a demanda.

O primeiro manifesto que veio a público do Movimento Arte Contra a Barbárie foi em 1999. A sua redação foi resultante de um longo processo de discussão e da necessidade do grupo de participantes de explicar para a sociedade o que acontecia em suas reuniões semanais, já que enfrentava uma cobrança política insuportável das instituições de classes que acreditavam estar ali sendo forjadas conspirações políticas contra os seus poderes. Nesse manifesto deixou claro e de modo sucinto o descontentamento com as políticas públicas e o descaso com que estava sendo tratada a questão cultural no país. Para espanto dos participantes do movimento o ato de leitura do Manifesto trouxe ao Teatro Aliança Francesa uma

multidão de interessados e, o mais impressionante, de diferentes linguagens artísticas. Dois manifestos foram redigidos e lidos/divulgados publicamente, neste período de surgimento e consolidação do Movimento.

Como resultado dos primeiros anos de ação política do Movimento Arte Contra a Barbárie, mesmo no seu início não se propondo a nada mais do que a reflexão crítica é o Programa de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, que completa quatro anos neste ano. O Programa é fruto de anos de discussões e estudos dentro da ótica de se sair das repetitivas propostas eventuais de soluções para o movimento teatral. Por outro lado, é uma mudança radical no entendimento do que é um programa público para o teatro e de como conseguir aprová-lo para que não ficasse sujeito à vontade e ao humor do Secretário de Cultura do Município de plantão. O Programa surge como política de estado e não de governo. Para tanto o Movimento recorreu ao Legislativo Municipal, na busca de parceria, para que se tornasse Lei, aprovada por aqueles que têm a responsabilidade de legislar e de traçar políticas públicas que atendam aos interesses dos cidadãos. Pela primeira vez, na cidade de São Paulo, uma Lei surgia por iniciativa da sociedade civil para uma demanda na área de cultura, muito pouco olhada e discutida pelos políticos dos legislativos, sejam eles municipais, estaduais e/ou federais. Ela foi aprovada por unanimidade, por consenso das lideranças, na Câmara Municipal de São Paulo e sancionada pela Prefeita Marta Suplicy.

Há quatro anos atrás, muitos criadores/fazedores de teatro, não acreditavam ser possível, com atuação política, aprovar uma Lei como a proposta pelo Movimento Arte Contra a Barbárie. Diziam ser uma "utopia" irrealizável, sem pé nem cabeça, de uma pequena parcela de radicais do movimento teatral. Hoje ela é uma realidade que transformou o panorama do teatro paulistano. E transformou porque não é uma Lei corporativista, que visa beneficiar seus "redatores", mas sim que tem entre os seus objetivos criar as condições para que o teatro se institucionalize, isto é, tenha continuidade e planejamento para poder melhor se difundir para camadas mais amplas de cidadãos. Diferentemente dos editais e ações eventuais propostas por órgãos públicos da área da cultura, o Programa de Fomento ao Teatro, de forma transparente e pública, atende aos projetos propostos pelos grupos. O aparelho de estado não determina o que tem que ser feito, mas, através de comissão escolhida democraticamente, escolhe os projetos propostos pelos grupos que acredita ter qualidade e atender aos propósitos de desenvolvimento e difusão do teatro junto aos cidadãos.

Na atualidade o Movimento Arte contra a Barbárie, conjuntamente com outras organizações da sociedade civil, vem mobilizando os criadores/fazedores de teatro de todo o Brasil, para a aprovação da Lei do Prêmio do Teatro Brasileiro. O que tem sido essa luta, levada a efeito com tanta persistência e militância no Estado de São Paulo? É a luta pela transformação da cultura em questão de estado, assim como já o são a educação, a saúde, o saneamento básico, etc. e tal. É colocar a área cultural como prioridade das políticas de estado, tão fundamental para a constituição da cidadania e de uma sociedade crítica e justa. O que se pretende é consolidar regras claras, transparentes e democráticas que possibilitem condições iguais para que todos que fazem teatro no país possam desenvolver os seus projetos. É claro que aqui não estamos falando em "entretenimento", nem em "indústria da cultura". É a substituição da política ditada pelas Leis do Mercado, através da utilização das Leis de Incentivo, para a concretização de políticas públicas voltadas aos interesses públicos. É o dinheiro público sendo usado para fazer política pública e não proselitismo institucional de empresas privadas com recursos de tributos devidos e não pagos.

O Prêmio do Teatro Brasileiro, assim como foi feito com o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, está sendo batalhado para que se transforme em Lei. Tal qual o Programa de São Paulo, o legislativo, através de seus representantes, tem sido procurado para que o defendam e o aprovem no congresso nacional. Só assim se tornará uma política pública de real incentivo ao teatro, com regras claras, orçamento consignado e de acesso democrático a todos os pretendentes. Assim como o Programa da cidade de São Paulo, o Prêmio prevê atender aos projetos propostos pelos participantes. Ele não cria nenhuma demanda, ao contrário, atende às necessidades existentes, tendo em vista o interesse público. Com regras claras e transparentes acaba com os privilégios daqueles que conhecem "o caminho das pedras!". Acaba com a "política de balcão, quiche". Corrige as distorções regionais do país, provocadas pelo desenvolvimento desigual dos estados e municípios.

Se esse artigo tem alguma utilidade não é por colocar o Movimento Arte Contra a Barbárie como modelo a ser seguido por todos os quadrantes deste país. A recorrência à sua história se dá por que ela nos deixa claro como a sociedade civil, quando organizada e cônscia de suas responsabilidades, é capaz de transformar a sua relação com o aparelho de Estado. Outros ofícios já aprenderam essa lição faz algum tempo. Outros já abdicaram dessa luta se entregando aos ditames da globalização. Mas para os fazedores/criadores de teatro é um caminho que se apresenta como um instrumento capaz de trazer, pra o todo da sociedade, a discussão da cultura como um direito elementar do cidadão e um dever do estado. É uma forma de se construir os caminhos para que o Teatro se institucionalize como uma necessidade de cada cidadão e possa desempenhar sua função social com continuidade e qualidade.

rede de grupos de teatro Se afirma como Movimento Político

Reunidos em Campinas no 3º Encontro Nacional da Redemoinho, 55 coletivos criticam lei de incentivo fiscal e reivindicam Programa de Fomento federal

Entre os dias 4 e 6 de dezembro (de segunda a quarta-feira), a cidade de Campinas (SP) foi palco do 3º Encontro Nacional da Redemoinho - Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral. Representantes de 56 grupos de teatro de vários estados se reuniram na Estação Cultura, que funciona no complexo ferroviário da antiga Fepasa.

Criada em 2004, em Belo Horizonte, a Redemoinho é uma rede de grupos de teatro que mantêm a luta por espaços de criação e pesquisa teatral.

Participaram do encontro 55 coletivos ou espaços, entre eles Galpão Cine Horto, Teatro Invertido, Maldita Companhia, de Belo Horizonte, (MG); Folias D'Arte; Teatro da Vertigem; Companhia São Jorge de Variedades; Parlapatões, Patifes & Paspalhões e Companhia do Latão, de São Paulo (SP); Teatro Armazém, do Recife (PE); Teatro Vila Velha, de Salvador (BA); Ateliê de Criação Teatral, de Curitiba (PR); Companhia Ensaio Aberto e Grupo Tá Na Rua, do Rio de Janeiro (RJ); Companhia Teatro di Stravaganza e Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre (RS); República Cênica; Laboratório do Ator e Matula Teatro, de Campinas (SP).

A discussão, mediada por Esio Magalhães e Tiche Vianna (artistas do Barracão Teatro, grupo campineiro anfitrião), com colaboração da pesquisadora e ensaísta Iná Camargo Costa, foi pautada pelo tema Teatro e Poder Público. Os participantes consideraram o resultado histórico. Além do debate acerca dos modos e condições de produção teatral, os grupos que compõem a rede decidiram transformá-la em movimento de representação política.

A partir de agora, o Redemoinho agirá politicamente em níveis nacional e local, a fim de exigir da Federação, dos estados e dos municípios políticas públicas independentes do aval das empresas privadas (sobretudo via Lei Rouanet, de 1991, que permite patrocínio com uso de dinheiro público por meio de renúncia fiscal).

DOCUMENTO

Na última noite do encontro, quarta-feira (6), foi redigido um documento de ação e propostas da rede que deverá ser encaminhado no início de 2007 ao Ministério da Cultura (MinC).

Uma das principais bandeiras levantadas foi a do não reconhecimento da Lei Rouanet como uma política pública para a cultura, "uma vez que ela é privatizante, antidemocrática e excludente", como afirma o documento (que segue em anexo e pode ser consultado pelo público em geral no site www.redemoinho.org).

Os participantes do encontro também reivindicam a aprovação do projeto de lei federal do Prêmio de Fomento ao Teatro Brasileiro, inspirado na Lei de Fomento da cidade de São Paulo (de 2002) e voltado para a manutenção de companhias estáveis e produção de espetáculos. Foi proposta ainda a implantação de programas federais para circulação de grupos e para cessão e gestão de espaços públicos.

CONSELHO NACIONAL

O Redemoinho passa a contar, por decisão coletiva, com um conselho nacional que a representará atuando nas cenas pública e política. Ele é formado por Chico Pelúcio (Galpão Cine Horto), Reinaldo Maia (Folias d'Arte, SP), Luiz Fernando Lobo (Ensaio Aberto), Tiche Vianna (Barracão Teatro), Tânia Farias (Ói Nóis Aqui Traveiz, RS), Gordo Neto (Teatro Vila Velha) e Luiz Carlos Moreira (Engenho Teatral, SP).

ADESÕES

Durante o encontro em Campinas, a rede também cresceu, passando de 48 grupos integrantes para 55, com a adesão de sete novas companhias: Centro de Pesquisa Teatral, do Recife (PE), Tablado de Arruar, de Osasco (SP), Companhia Teatro Fábrica São Paulo (SP), Grupo Perna de Palco, de Ipatinga (MG), Companhia Sylvia Que Te Ama, de Bauru (SP), Grupo Matula Teatro, de Campinas (SP) e Argonautas, de São Paulo (SP).

Os dois primeiros encontros da Redemoinho foram realizados na capital mineira. Os próximos estão previstos para acontecer em Porto Alegre (RS), na Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em dezembro de 2007, e em Salvador (BA), no Teatro Vila Velha, em 2008.

O REDEMOINHO E SEUS OBJETIVOS

O Redemoinho é uma associação brasileira de grupos que mantêm ou disputam espaços de criação, compartilhamento e pesquisa teatral. Criado em 2004, funcionou até seu terceiro encontro como rede e neste ano de 2006 deliberou transformar-se em movimento político cujos representantes, eleitos, têm a tarefa de atuar na cena pública e política.

Desde a sua fundação este movimento se propõe a travar as seguintes lutas:

1. Pela criação de condições sociais, políticas e econômicas para construção de um país que alimente a utopia de uma sociedade na qual a arte e a cultura sejam compreendidas como afirmação da vida e direito universal.
2. Pelo direito de produzir teatro entendido não como veículo de marketing institucional nem como um instrumento de pseudo-inclusão social, mas como elaboração, na esfera do simbólico, do nosso depoimento crítico sobre a experiência de viver numa sociedade em que a cultura é mercadoria a serviço da dominação e por isso tem a função de alimentar os valores da concorrência, da acumulação ou concentração de renda, do preconceito e da exclusão.
3. Pelo reconhecimento, por parte do Estado do direito à cultura entendida como exercício crítico da cidadania e, conseqüentemente, do nosso direito de criar um teatro que corresponda a esta definição.

Há muitos anos o Estado Brasileiro vem se omitindo de suas obrigações constitucionais para com a Cultura. O atual modelo neoliberal tem nas leis de incentivo seu principal instrumento de transferência de recursos públicos para a área cultural.

O Redemoinho não reconhece a Lei Rouanet como uma política pública para a cultura, uma vez que ela é privatizante, antidemocrática, excludente.

Por atender a interesses privados, norteados pelos Departamentos de Marketing das empresas, a Lei se mostra concentradora de renda e submete a esfera da produção simbólica aos interesses mercantis.

Ao considerarmos que a Política cultural do país está privatizada, o Redemoinho propõe que o Estado retome suas responsabilidades na formulação e execução de políticas realmente públicas para a Cultura.

NOSSAS REIVINDICAÇÕES

Nossas experiências de pesquisa, criação e compartilhamento de processos teatrais necessitam de espaços autônomos nos quais os grupos possam melhor desempenhar a sua função social de prover o imaginário de bens simbólicos que favoreçam a construção da cidadania e a criação de uma democracia de fato no Brasil.

Para fazer frente a esta necessidade reivindicamos um PROGRAMA PÚBLICO DE CESSÃO, GESTÃO E CONSOLIDAÇÃO DE ESPAÇOS PARA O TEATRO DE GRUPO.

Este programa visa:

- a construção de novos espaços teatrais em terrenos públicos ou em terrenos privados em parceria com o poder público;
- a ocupação e revitalização de espaços públicos ociosos;
- a revisão do conceito de gestão de espaços públicos existente;
- a criação de políticas públicas para os teatros e ou sedes de grupos já existentes que cumprem a função cultural que nós especificamos;
- a criação de linhas de crédito e isenção de impostos para a aquisição, construção, reforma, manutenção e equipagem de espaços teatrais.

Nossas experiências necessitam ainda da criação de um PROGRAMA ESPECIAL DE CIRCULAÇÃO que, ao invés de dar prioridade aos aspectos quantitativos da circulação de produtos, vise ao intercâmbio e compartilhamento de processos artísticos, de formação e pesquisa. Esta concepção diferenciada de circulação reafirma a necessidade dos espaços autônomos.

O Redemoinho propõe também que a gestão do FUNDO NACIONAL DE CULTURA seja transparente, democrática e pautada por critérios que contemplem a diversidade cultural, sobretudo as práticas que se caracterizem por processos continuados.

Como ação imediata, propõe ainda a aprovação do PROJETO DE LEI FEDERAL PRÊMIO DE FOMENTO AO TEATRO BRASILEIRO como início da retomada do papel do Estado na formulação e execução de políticas públicas para a Cultura.

O Redemoinho afirma, em consonância com grande parte dos movimentos sociais, a necessidade urgente de que a valorização da Cultura se expresse no aumento da dotação ao Minc para no mínimo 1 por cento do orçamento geral da União.

Campinas, 06 dezembro de 2006.
REDEMOINHO

Mais informações:
Redemoinho – Rede - Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral.
www.redemoinho.org.
E-mail: rede@redemoinho.org.
Tel., 0/xx/19/3289-4275
(com Esio Magalhães ou Tiche Vianna)

O ato de Perseverar Segundo Grotowski

- Eu preciso me isolar absolutamente de toda publicidade. Não quero ser atropelado pelo grande vento que vem do mundo.

Jerzy Grotowski fez essa declaração ao jornal francês Libération cerca de três anos antes de sua morte, em 1999. Não passou muito tempo, desde a virada de milênio - que ele não viu - para que os que aqui o lêem agora notem o estágio do incessante vendaval consumista. Na verdade, no final da década de 1960, Grotowski já anunciara a posição radical de não montar mais espetáculos, porque o automatismo o espreitava. Circunscreveu-se à pesquisa como que de câmara, com e para poucos. Foi o caminho que escolheu, um exercício contínuo da perseverança para ir

ao longe e despertar aliados em várias partes do planeta para o "teatro pobre".

Ao riscar o chão e depreender como o trabalho do ator constitui a essência da arte do teatro, o pesquisador se tornaria um dos grandes nomes das artes cênicas na segunda metade do Século XX. Seu legado ético, técnico e estético resulta tão revolucionário quanto aquele de Stanislavski na Rússia do início do mesmo século passado, conforme lembra Peter Brook.

Grotowski nasceu em 11 de agosto de 1933, em Rzeszow, no sudoeste da Polônia. Ele se dizia influenciado pelos atores do grupo Reduta (em atividade na Polônia, antes da Segunda Guerra Mundial, 1939-1945) e por Yuri Zavadski (professor de teatro em Moscou nos anos 50, colaborador de Stanislavski).

Sua Polônia natal, como o era também a do ator e diretor Zbigniew Ziembinski (1908-1978), que chegou ao Brasil nos anos 1940, fugindo da Segunda Guerra; como o era a do crítico Yan Michalski (1932-1990), que chegou ao Rio de Janeiro em 1944; e como o era a de Tadeusz Kantor (1915-1990), outra referência imprescindível no século XX; enfim, a Polônia natal de Grotowski foi arrasada e dizimada pela invasão nazista e pelos campos de concentração concomitantes.

- Ele é testemunha e herdeiro, assim como a maioria de seus atores, da devastação de seu país. A marca daquela carnificina [a Segunda Guerra] está no trabalho deles. É um monumento abstrato às conseqüências espirituais daquele evento horrendo - lembra o pesquisador de teatro Ismael Scheffler, do Paraná.

O crítico polonês Jan Kott (1914-2001), autor de *Shakespeare, Nosso Contemporâneo*, lembra que, embora o Teatro Laboratório de Wroclaw, na cidade de mesmo nome – projeto nascido em 1965, precedente do coletivo Teatro das 13 Filas (1959-1964) - fosse patrocinado pelo governo polonês, o subsídio destinado era definitivamente insuficiente.

- Durante os primeiros dois ou três anos, Grotowski e seus atores passaram fome – e de maneira alguma no sentido figurado. Pobreza foi primeiro uma prática desse teatro; só mais tarde é que ela foi elevada à dignidade da estética - afirma Kott.

Ismael Scheffler afirma que o trabalho de Grotowski pode ser dividido em diferentes períodos, seguindo indicações do próprio encenador. Existem algumas pequenas diferenças entre a classificação das fases apresentada pelo pesquisador italiano Marco de Marinis e a feita pelo pesquisador polonês Zbigniew Osinski, nenhuma extremamente significativa.

Podem-se elencar cinco períodos. O primeiro é denominado de Teatro de representação ou Teatro de espetáculos, e corresponde aos anos de 1957 a 1969. Dentro desse período, podem ser apontados três momentos distintos: de 1957, quando Grotowski começa com os estudos como ator na Escola Superior de Arte de Cracóvia, até 1960, tendo recebido uma bolsa que o levou a estudar direção em Moscou. Destes anos constam algumas montagens acadêmicas que, conforme Marinis, evidenciam sem dúvida alguma seu caráter de ensaios juvenis, impregnadas de intelectualismo.

O segundo momento está associado ao início de seu trabalho no Teatro das 13 filas, na cidade de Opole, com a colaboração do escritor Ludwik Flaszen. Aqui, mesmo dentro de um certo ecletismo, já se podiam identificar "ainda que em estado embrionário, alguns dos elementos chaves ao redor dos quais girará, se radicalizando cada vez mais, toda a investigação posterior de Grotowski: a autonomia do teatro em relação à matriz literária (...); o protagonismo do ator e sua expressão física; o contato com o espectador", constata Marinis.

Dentro do período dos espetáculos, pode-se identificar um terceiro momento, que corresponde ao período de 1962 a 1969, quando passa a investigar e explorar a base fundamental da comunicação teatral, criando, ainda em Opole, o Teatro Laboratório. Em 1965 a ênfase do teatro de Grotowski é oficialmente reconhecida quando ele se muda para a cidade de Wroclaw, capital cultural da Polônia Oriental, ampliando o nome para Teatro Laboratório - Instituto de Investigação do Ator.

A ênfase naquele momento não era tanto na produção de espetáculos; Grotowski e cia. passaram a dedicar mais tempo à investigação, estabelecendo pesquisas metodológicas em torno de objetivos definidos de forma científica (estando cientes de que o âmbito teatral não é científico e nele nem tudo pode ser definido), conforme relata Scheffler.

Nesse período, a poética do Teatro Pobre e as experimentações sobre o trabalho do ator chegam ao apogeu e conquistam a aceitação internacional através de alguns espetáculos que são apresentados fora da Polônia. Entre eles, *Akropolis* (1962); *A Trágica História do Dr. Fausto* (1963); *O Príncipe Constante* (1965) - (este espetáculo realizou diversas turnês pela Europa e América, sendo o que tornou o trabalho de Grotowski mundialmente conhecido); e *Apocalypsis Cum Figuris* (1968).

Grotowski reúne um grupo de pessoas que passa a trabalhar nas pesquisas parateatrais. Pelo resto de sua vida, as relações com uma audiência corresponderão a, no máximo,

demonstrações dos trabalhos e pesquisas realizados. Também se tornarão escassas informações sobre suas pesquisas, consistindo em relatos não muito objetivos de participantes externos ocasionais e palestras eventualmente proferidas. Essa fase, de acordo com Scheffler, se estende durante toda a década de 1970, especialmente entre 1975 e 1979.

O terceiro período está relacionado ao Teatro das fontes ou Teatro das origens, que corresponde ao período de 1976 a 1982, quando Grotowski se propõe a recuperar interesses antropológicos e histórico-religiosos que sempre cultivou, dedicando-se ao homem e às suas técnicas de conduta, especialmente corporais.

Em 1982 Grotowski fixou-se nos Estados Unidos, onde trabalhou na Universidade da Califórnia. Ali, empreendeu o programa Objective drama, a quarta fase, considerada como uma fase de transição, entre 1982 e 1985. Em 1984, Grotowski conheceu Thomas Richards, que à época era um ator em formação que começou a freqüentar os estágios ministrados pelo pesquisador polonês. Richards foi escolhido para ser seu "herdeiro espiritual", o continuador de suas investigações.

Scheffler afirma que o quinto período inicia-se em 1986, e é denominado de A arte como veículo (termo que Peter Brook utiliza para definir esse trabalho) ou Artes rituais, considerado pelo próprio Grotowski como a etapa final de sua pesquisa. A partir de então, ele retira-se para Pontedera, interior da Itália, iniciando o Workcenter of Jerzy Grotowski, trabalhando junto com Richards e outros dois assistentes. A arte como veículo tem como meta o impacto sobre o atuante, e não o espectador (como a arte para representação).

- Não busca a montagem na percepção dos espectadores, mas nas pessoas que fazem - diz Grotowski. O trabalho está baseado na exploração de canções vibratórias ligadas a práticas rituais afro-caribenhas, visando provocar transformações de energia.

A pesquisadora de teatro Andrea Copeliovitch, do Rio Grande do Norte, afirma:

- É interessante notar que ao excluir o público (ou o interesse por um público que não fosse previamente escolhido) da sua pesquisa, ele acabou se centrando completamente no ator e em como a partir da sua experiência corporal, ele pode transformar a sua energia. Essa transformação se dá em diversos níveis: a transformação da energia cotidiana em extracotidiana e a transformação do que ele chamou de energias mais baixas em energias mais sutis.

Para Grotowski, como lembra Peter Brook, "o ator é um mártir com quem o espectador não pode presumir identificar-se; ele pode apenas testemunhar com terror uma coragem heróica e o sacrifício que lhe é oferecido de presente." Embora não destinado a espectadores, o trabalho de Pontedera era aberto de tempos em tempos para "testemunhas", especialistas e artistas convidados, assim como muitos grupos teatrais.

Apesar de guiar-se pela investigação ininterrupta, Grotowski não acreditava em fórmulas, descartava a pregação de um método específico para formação de atores, por exemplo. Considerava a técnica pessoal do ator como a essência da arte do teatro.

Andrea Copeliovitch situa:

- A técnica pessoal do ator é forma como ele treina, esculpe e explicita sua linguagem, o teatro. Quando Grotowski fala em técnica ele quer dizer a disciplina com que o ator manifesta sua linguagem através de si mesmo. É o que se chama o processo pré-expressivo do ator, que não é necessariamente baseado em um texto ou improvisações sobre um personagem. Vindo das tradições de teatro de rua, do contato com o teatro oriental e baseado nas visões e pensamento de Artaud, que foram desenvolvidos especialmente por Grotowski e Eugenio Barba com a criação de um teatro antropológico surge um ator que treina seu corpo, sua voz e sua energia junto com sua capacidade criativa, como um atleta, um bailarino ou um instrumentista,

O Príncipe Constante

sendo que a linguagem para este treino não está tão clara, o ator ocidental vai criando a sua própria técnica.

Jerzy Grotowski visitou o Brasil duas vezes, em 1974 e em 1996. Deste último ano, o diretor Sérgio de Carvalho, da Companhia do Latão, rememora uma passagem da palestra ministrada no Teatro Sesc Anchieta, em São Paulo:

- Quando das conferências que deu no Brasil, dois anos atrás, talvez a lembrança hoje mais forte seja a de uma história contada por ele sobre o pintor de afrescos de uma igreja, que se incumbiu de desenhar com igual perfeição os ícones do alto da torre, mesmo aqueles tão distantes que de baixo jamais seriam vistos. Eram pinturas voltadas para Deus. Na verdade, não existe uma ruptura entre o Grotowski dos anos 60, no Teatro Laboratório de Wroclaw, e o artista que nos últimos anos não mais produzia arte destinada ao público.Mesmo sua fase estética nunca se guiou pelos parâmetros normais da 'produção' teatral de consumo. Foi por isso que se tornou modelo para uma geração que a partir dele revalorizou noções como a de "teatro de pesquisa" e de "treinamento do ator".

Peter Brook escreve que Grotowski é único.

- Por quê? Porque ninguém mais no mundo, que eu saiba, ninguém desde Stanislavski, investigou a essência da interpretação, suas características, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mentais-físicos-emocionais de modo tão profundo e completo como Grotowski – afirma Brook. Ele lembra que na década de 60 não havia modelos e foi um alento conhecer o trabalho que um diretor desenvolvia na Polônia.

- Ele possuía um espantoso domínio de estratégia política que lhe permitira conseguir o patrocínio de um regime comunista para uma pesquisa que era sorrateiramente mística em sua essência – destaca Brook.

UMA CRONOLOGIA *

11 de agosto de 1933 - Jerzy Grotowski nasce em Rzeszow, Polônia.

1959 - Funda o Teatro das 13 Filas, seu primeiro Teatro Laboratório, na cidade polonesa de Opole. O nome se refere à pequena sala onde suas atividades se desenvolvem, que tem apenas 13 filas de cadeiras.

1962 - Estréia *Akropolis*, um dos espetáculos mais importantes daquela década. A ação do drama de Wyspianski é ambientada no campo de concentração de Auschwitz.

1965 - Estréia *O Príncipe Constante*, espetáculo que marca a afirmação do seu Teatro Laboratório no mundo, graças à criação do protagonista Ryszard Cieslak, paradigma do ator-sacerdote na obra de Grotowski.

1968 - É lançado o livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, que vem a ser traduzido no Brasil em 1971, mas as edições estão esgotadas. É uma coletânea de textos que vêm à luz pelo esforço de seus discípulos e admiradores. Apesar de terse interessado em discutir suas idéias, Grotowski nunca quis escrever um livro, muito menos por estabelecer técnicas e métodos.

1969 - Três produções suas (*Akropolis, O Príncipe Constante* e *Apocalypsis Cum Figuris*) fazem sucesso em Nova York (EUA). Grotowski anuncia que estaria abandonando o teatro.

1974 - A convite da atriz e produtora Ruth Escobar, deveria vir ao Brasil em março, para participar do 1º Festival Internacional de Teatro. Um atraso na obtenção do visto em seu passaporte faz com que venha ao país em julho, já depois de terminado o festival, para uma série de conferências e encontros com a classe teatral. Entre eles, a palestra que ministra no Rio de Janeiro, no Teatro Nacional de Comédia, cuja íntegra foi traduzida por Yan Michalski (1932-1990), teatrólogo polonês radicado no Brasil, e publicada na edição número 1 desta Cavalo Louco.

1982 - Muda-se para os Estados Unidos, onde ministra workshops na Universidade da Califórnia.

1986 - Se Fixa na Itália e passa a trabalhar no Workcenter of Jerzy Grotowski, na cidade de Pontedera, noroeste do país, onde recebe atores e grupos teatrais de todo o mundo para apresentações, estudos e aulas em conjunto.

1989 - Lança o filme documentário *Arte como Veículo*, com cenas de ensaios feitos em seu Workcenter.

1996 - Volta ao Brasil, em outubro, para um mês de simpósios, encontros e oficinas teatrais em São Paulo, uma realização do Sesc.

4 de janeiro de 1999 -

Morre em Pontedera. Tinha 66 anos e a causa da morte foi divulgada apenas como uma "grave doença" diagnosticada meses atrás.

(*) Observação: esta cronologia foi montada a partir das fontes do texto principal e da arte que ilustrou o noticiário sobre o falecimento de Jerzy Grotowski no jornal Folha de S. Paulo, edição de 16/1/1999.

FONTES

BROOK, Peter. **Fios do Tempo**. Livro de memórias que o diretor inglês escreveu em 1998 e foi lançado por aqui dois anos depois, pela editora Bertrand Brasil.

CARVALHO, Sérgio. **Artista Cultuava Perfeição**. Artigo publicado na Folha de S. Paulo, em 16/1/1999. Carvalho é dramaturgo e diretor integrante da Companhia do Latão.

COPELIOVITCH, Andrea. **Os Herdeiros da Tradição: O Último Discurso de Grotowski e Aprendizado do Ator**. Andrea é atriz, doutora em Poética pela UFRJ e professora adjunta de teatro na UFRN. Artigo disponibilizado no site da Cooperativa Paulista de Teatro (http://www.cooperativadeteatro.com.br) discorre sobre o último discurso proferido por Grotowski, sem nome, na cidade italiana de Pontedera, em 4 de julho de 1998. De acordo com o desejo do pesquisador polonês, o referido texto do discurso foi publicado postumamente.

SCHEFFLER, Ismael. **Grotowski e Cia. – Elos de uma mesma cadeia**. Artigo publicado no site http://www.espacoacademico.com.br/043/43cscheffler.htm, em 2004. Scheffler é mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Furor e Crueldade em Antonin Artaud

Camille Dumoullé

Em 1925, quando redigia o essencial do n. 3 da Revolução Surrealista, a revista do grupo dirigido por Breton, Artaud define o surrealismo como "um certo estado de furor". Em 1947, um ano antes de sua morte, nos Cadernos que ele redige depois de ter saído do asilo de Rodez, Artaud escreve:

"Eu disse uma palavra de homem, urrando-a, sobre meu estado, com o furor intraduzível cortante".

O furor é então, segundo o próprio autor, a energia fundamental que anima sua obra e sua existência. E este furor do viver o conduz à invenção do teatro da crueldade. Qual é a relação entre furor e crueldade? Por que a crueldade seria a resposta do sujeito ao furor? Eis o que eu gostaria de considerar.

Mas gostaria de sugerir, também, que é nesta relação entre o furor e a crueldade que reside a atualidade de Artaud. Enquanto seu furor o levava à loucura e ao aprisionamento no asilo de loucos, a Europa, e depois o mundo conduziam ao furor destrutivo da Segunda guerra mundial. Enquanto ele repetia que se não fôssemos capazes de inventar um verdadeiro teatro da crueldade deveríamos sofrer passivamente a crueldade da história, o nazismo organizado, o sistema de extermínio dos homens pela mais fria das crueldades. Enquanto Artaud declarava-se o "suicidado da sociedade", os homens modernos, em nome das ideologias da felicidade e do progresso, voluntariamente entregaram-se à morte, e foram submetidos ao desejo das massas fascistas, comunistas ou totalitárias das quais fizeram-se vítimas.

O furor e a crueldade poderiam resumir a história do século XX que se quis tão humanista e tão racional. Portanto, não é a lógica da Idéia hegeliana nem o materialismo de Marx ou de Sartre que poderão elucidar as tragédias do século XX. Mas é antes no pensamento e na vida deste furioso que é Antonin Artaud que encontraremos um espelho revelador e crítico de nosso próprio furor coletivo e de nossa própria crueldade social.

Partirei de uma espécie de axioma: a crueldade é a ética do furor. O furor, para defini-lo de forma simples, é a força, o afeto que lança o sujeito fora de si mesmo. Ele se manifesta através dos acessos fora do comum, e ele parece ser o que caracteriza os personagens heróicos. Entretanto, é a própria energia, a potência própria que anima o sujeito, mesmo que ele passe seu tempo a reprimir a energia deste afeto. Com efeito, estar fora de si é o sentido exato da palavra existência, cuja origem latina significa "fora de si" – ex sistere.

As imagens utilizadas por Artaud para definir sua própria existência exprimem com força este dilaceramento que constitui todo sujeito e o lança em um excesso hiperbólico. Todas as figuras que se tornaram para nós nomes de sujeitos, de sujeitos por excelência: Aquiles, Édipo, Empédocles, Sócrates, o Cristo, Heliogábalo, Fausto, Don Juan, Otelo, o Capitão Achab, etc, são furiosos. E eles atestam o que escreveu George Bataille em "A parte maldita":

O mundo íntimo opõe-se ao real como a desmedida à medida, a loucura à razão, a embriaguez à lucidez. [...] O mundo do sujeito é a noite: esta noite movente, infinitamente suspeita que, no sono da razão, cria monstros. Coloco como princípio que

Antonin Artaud
1946

do sujeito "livre", de forma alguma subordinado à ordem "real" e ocupado com o presente, a própria loucura dá uma idéia branda. Desde então, a encarnação do sujeito, sua entrada no mundo e na vida biológica, social só pode ser uma crueldade. Uma dupla crueldade. A que ele exerce na organização do vivente para dar forma à sua energia explosiva. A que ele sofre em retorno, a crueldade do ser que aprisiona esta energia, como a crueldade do grupo, da família, da sociedade, que o força a reprimir seu furor e a dirigi-lo contra si próprio, e a criar uma consciência.

Daí as duas fórmulas aparentemente contraditórias que encontramos em "O Teatro e seu Duplo" de Artaud:

Primeiro, a vida é crueldade; segundo, não existe crueldade sem consciência. A crueldade da Vida pertence, então, ao ser consciente, ao homem. O animal, mesmo carnívoro e violento, não é nada cruel e seu instinto típico não é crueldade. Apenas o homem vive na e pela crueldade. É que o homem não é imediatamente na vida, existir significa encontrar-se fora de si – fora de seu ser mais íntimo e da evidência primeira da vida. A consciência surge dessa dilaceração, dessa separação do homem pelo fluxo contínuo da vida. O espírito é a energia viva dessa consciência, o fogo que brota dessa falha vulcânica de onde emerge a existência humana. Assim, Artaud pode afirmar: existe um espírito na carne, ou seja, existe uma faca que eu não esqueço. Mas, através dessa separação íntima da carne humana, o corpo pesa. Essa consciência, sobretudo quando ele fala dela em "O Teatro e seu Duplo" não é uma realidade psicológica, mas, antes, uma instância metafísica. Acontece a mesma coisa com a crueldade: todos os textos reunidos nesse livro desenvolvem uma verdadeira metafísica da crueldade dominada pela figura gnóstica de um demiurgo cruel. Esse Deus encarna a separação. Não é o fogo virtual do espírito que Artaud chama também Satã: "o fogo", mas sua solidificação sob o aspecto de uma substância que quer ser bela. Esse Deus ruim sob o estado de má consciência metafísica, mantém a criação num estado de visão que provoca o sofrimento, o tormento dos seres. Contra esse Deus, mesmo o fogo de Satã é uma salvação e uma força de liberdade.

É assim que ele concebe um primeiro e verdadeiro teatro do furor, com a exibição de seu sofrimento, de seu dolor na "Correspondência com Jacques Rivière", e depois com a explosão do "furor" nas inventivas e imprecações dos textos surrealistas e, finalmente com a invenção do crime inaudito, contra os homens e os deuses, quando de sua viagem à Irlanda onde ele pretende desencadear o Apocalipse. Mais do que em suas encenações, aliás bem reduzidas, é em sua vida que Artaud criou um verdadeiro teatro do furor.

Ele encontrou o modelo em Sêneca, do qual ele desejava montar as tragédias. E é preciso lembrar que Artaud foi o primeiro, em sua época, a encontrar a potência deste teatro, desdenhado há séculos, e que fora o grande modelo do teatro dos séculos XVI e XVII. Para ser rápido, lembro que o teatro de Sêneca é o primeiro teatro do furor por excelência e que ele obedece a um esquema bem codificado. Tomemos o exemplo de Medéia: vemos primeiramente o personagem em um estado de dolor, ou seja de dor tão tamanha que seu ser e sua vida lhe são arrebatados. Resta-lhe somente morrer ou se suicidar. Mas no fundo deste estado de dor furiosa, que se exprime através de gritos e de um transe do corpo, surge a energia do desespero: o herói imagina um crime à altura de seu sofrimento inaudito, um crime contra os deuses e a humanidade, um crime tão horrendo que nenhum ser humano pode realizá-lo. Trata-se do que se designa por scelus nefas – um crime nefasto. Então, como fazer? É preciso tornar-se suficientemente louco, bárbaro, inumano para realizar o irrealizável. É preciso entrar neste estado de loucura consciente, calculada, estratégica que se chama "furor". Através de um trabalho de retórica, de imagens, de ritmo do discurso, de imprecações, de dança, o personagem sai de si. Assim, Medéia, mãe amorosa, destrói nela a humanidade, a maternidade, a piedade e o amor. Furiosa, ela pode matar seus filhos que, entretanto, ela ama. Depois disso, qual é a sorte do furioso. Conforme o direito romano sobre o furiosus, considerado irresponsável de seus atos, ele é excluído do julgamento e da lei. E é este o estatuto que Artaud reivindicará contra toda vontade de submetê-lo à lei da razão e ao julgamento da medicina. Quanto ao furioso trágico, ele escapa até mesmo à justiça divina, a tal ponto, os deuses horrorizados, desviam o olhar deste ser sacrílego. O furioso é então entregue à errância infinita, como Hércules, ou então deve suicidar-se, como Fedra, ou ainda, é quase divinizado pelo horror de seu crime, como Medéia.

Este esquema é o que parece ter realizado Artaud durante toda a sua vida. A ponto de representar o papel do furioso divino. Por ter sido a vítima expiatória da sociedade, ele afirma em seus últimos textos ter se tornado deus e que o nome verdadeiro de deus chama-se Antonin Artaud. O humor louco é a última forma do furor.

Desde a "Correspondência com Jacques Rivière" vemos surgir este teatro que é primeiramente um teatro do dolor. Mas vemos também que o furioso procura imediatamente o responsável de seu mal, para exercer sobre ele sua vingança. E ele designa:

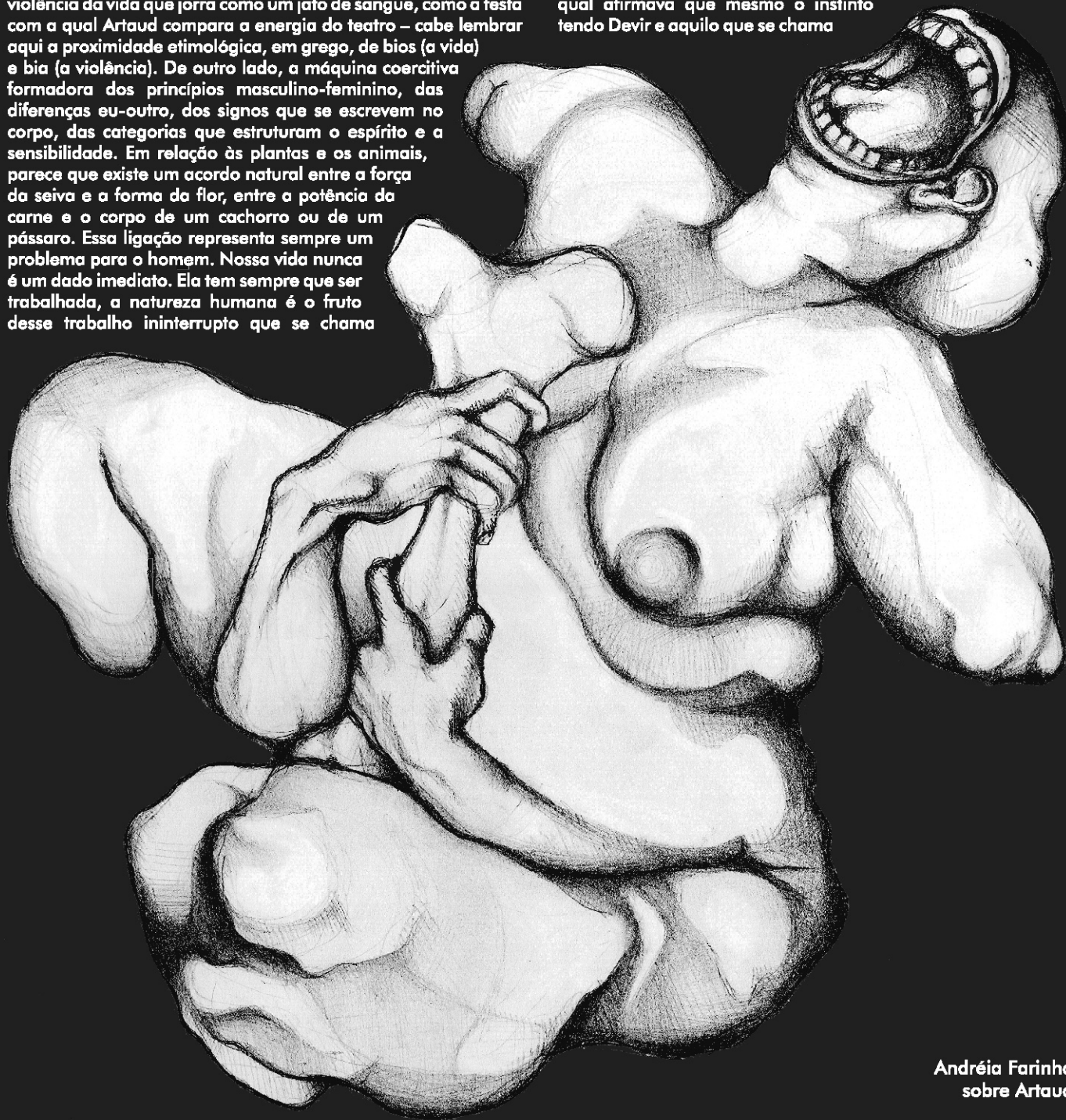
"[...] qualquer coisa de furtivo rouba-me as palavras que encontrei, diminui minha tensão mental, destrói paulatinamente em sua substância a massa de meu pensamento, arrebata-me à memória as formas pelas quais nos exprimimos".

Este culpado, ele vai representá-lo sob a forma deste Deus agnóstico, este demiurgo cruel que separa o sujeito do ser, a existência da vida, o corpo da carne, a carne do espírito, o masculino do feminino, etc.

Determinado por esta visão gnóstica, o Teatro da Crueldade que Artaud define em "O Teatro e seu Duplo" como ritual é mágico. Tem uma dimensão apocalíptica. Ele leva a divisão até suas últimas conseqüências de redobrar o conflito das forças e a crueldade de viver a fim de acabar com a crueldade. Artaud, nesses primeiros textos pensa o teatro como um exorcismo metafísico. A finalidade do teatro da crueldade não é o prazer de assistir o espetáculo cruel, mas consiste em reencontrar a primeira unidade do mundo que é, tão somente o "nada" originário. Antes de chegar lá, entretanto, é preciso convocar no palco essa potência metafísica, essa ruindade essencial que mantém o mundo na divisão. O diretor é como um novo demiurgo, como o Cristo do apocalipse com o qual Artaud se identificou durante o delírio que o conduziu à Irlanda e ao hospital psiquiátrico. Ele vai levar o mundo até o último termo de destruir a ordem injusta da criação. Como um exorcista, ele tem de evocar as forças metafísicas cósmicas, precipitando-as até o instante supremo no qual tudo o que foi formado será pronto para retornar ao Caos. Mas o teatro não é o lugar do caos, ele o anuncia e o prepara e, se necessário, ele dá aos expectadores o desejo anárquico de destruição de toda ordem social. E esse teatro é, contudo, extremamente rigoroso, e nisso ele é cruel. A crueldade não é pura violência. Artaud afirma, ao contrário, do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irresistível, absoluta – eis a razão de sua fascinação pelos mitos e religiões antigas. Em "O Teatro e seu Duplo" ele escreve:

"(...) é assim que todos os grandes mitos não-negros e é assim que não se pode imaginar fora de uma atmosfera de carnificina, de tortura, de sangue vertido, todas as magníficas fábulas, que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de espécies que surgem na criação. O Teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação, desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades e, se essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida".

Os mitos como imagens já são uma teatralização da crueldade. Assim, Artaud afirmava que no México, onde ele foi

viver uma cultura da crueldade descrita no corpo e na terra dos índios Tarahumaras, os deuses estão no mundo como num teatro, mas que seu destino metafísico é depois recair vertiginosamente no vazio. No entanto, se nas imagens dos mitos e das religiões os sacrifícios que mantêm uma ordem religiosa do mundo interessam-se unicamente pelo aspecto espetacular do teatro, tudo isso representa o mesmo erro. É parar no meio do caminho, é ser complacente com a crueldade, seja por sadismo, seja por masoquismo. Mas, um olhar rigoroso sobre os mitos, os deuses ou o teatro nos obriga a reconhecer que o espírito deve acabar com os mitos, os deuses e o teatro. A vida não se limita a essas formas tipificadas e é nisso que ela tem seu rigor cruel. Se a imagem e o espetáculo cruéis são úteis, eles não representam o essencial, mas um meio para que o espectador atinja uma consciência pura da crueldade da vida. Como definir essa crueldade? Ela nasce do dilaceramento entre a força vital e as formas do vivo, entre a pulsão que nos atravessa o corpo e o que temos de construir. O homem existe entre duas coações que o matam e o fazem viver ao mesmo tempo. De um lado, é a violência da vida que jorra como um jato de sangue, como a festa com a qual Artaud compara a energia do teatro – cabe lembrar aqui a proximidade etimológica, em grego, de bios (a vida) e bia (a violência). De outro lado, a máquina coercitiva formadora dos princípios masculino-feminino, das diferenças eu-outro, dos signos que se escrevem no corpo, das categorias que estruturam o espírito e a sensibilidade. Em relação às plantas e os animais, parece que existe um acordo natural entre a força da seiva e a forma da flor, entre a potência da carne e o corpo de um cachorro ou de um pássaro. Essa ligação representa sempre um problema para o homem. Nossa vida nunca é um dado imediato. Ela tem sempre que ser trabalhada, a natureza humana é o fruto desse trabalho ininterrupto que se chama Cultura. Mas a natureza do homem é aquilo que representa um tripalium (palavra latina) – é um instrumento de tortura sustentado por três estacas que envolviam o membro e eram marteladas até esmagá-lo. A palavra trabalho tem essa origem e todos nós sabemos que o trabalho é uma tortura. Estas três estacas do ser humano são o simbólico, a ordem da linguagem e da cultura. O imaginário desde as capturas visuais até os roteiros fantasmagóricos e o real, isto é, essa potência bruta e imediata da vida que as duas outras vão formatar. A vida é, para o homem, crueldade, pois ela é uma modelagem infinita da força do vivo. Mas, Artaud, independentemente de sua imagem gnóstica, diz mais ainda: o homem tem consciência de que toda vida, no seu conjunto, é fruto de uma crueldade infinita. Ora, mesmo a suposta natureza do animal ou da planta, é fruto de um jogo de interesses, de afetos, como afirmava Espinoza. Artaud, para definir o teatro da crueldade, retoma os mesmos termos de Espinoza para definir a crueldade, falar do esforço, apetite, desejo. Artaud sentia-se mais próximo, todavia, do grande pensador da crueldade que foi Nietzsche, o qual afirmava que mesmo o instinto tendo Devir e aquilo que se chama

Andréia Farinha
sobre Artaud

instinto do animal como se fosse natural não passam de uma convenção teológica. Mesmo o instinto de fruto de um Devir é, conseqüentemente, uma crueldade. Se o tigre que devora um antílope não exerce nenhuma crueldade, o trabalho interno que faz dele um tigre que forjou seu corpo suas garras, sua pelagem, foi uma crueldade, pois foi o resultado forçado de suas reações, de sua potência de afeto. A forma de seu corpo, assim como a cor de uma flor, se modelaram em função dos afetos. Inclusive para uma planta a vida é a reação dos afetos. Uma flor tem que conter, dirigir, dar forma ao fluxo germinativo, existir, na sua pequena singularidade de rosa ou cacto, em conexão com a imensidade das formas e das forças do vivo. A crueldade da vida é que é tão cruel para o cavalo ficar preso à sua forma de cavalo, quanto pagar o fluxo germinativo que o leve a ultrapassar essa forma que o faz transformar em cachorro, rosa ou andorinha. Mesmo se os animais parecem bem instalados em sua forma, certamente eles também, como nós, são trabalhados pela potência do devir e de metamorfose do vivo. A responsabilidade do homem é carregar essa consciência cruel para a criação, as plantas e os animais. Eis o poema de Frederico García Lorca que se chama "Morte":

Que esforço

Que esforço do cavalo para ser cachorro

Que esforço do cachorro para ser andorinha

Que esforço da andorinha para ser abelha

Que esforço da abelha para ser cavalo

E o cavalo, que flecha aguda ele extrai da rosa

Que rosa cinza ele levanta de seu focinho

E a rosa, que rebanho de luz e de gritos ela liga ao sulco vivo de seu talho

E o açúcar, que pequenos punhais ele sonha acordado

Os minúsculos punhais, que lua sem estábulo

Que luz, pele eterna e rubor, eles procuram?

E entre os touros, que será fim de chama eu procuro e sou?

Esse poema é intitulado "Morte", contudo, poderia ser "Vida" ou "Devir", pois é necessário que uma forma morra para que uma forma de vida exista. A crueldade, como diz Artaud, é que a vida é sempre a morte de alguém. Para começar, a morte de si mesmo. De cada forma, gnos, que quer morrer para tornar-se outro, morre e advém, repete Nietzsche depois de Goethe e também Lorca. Assim, atribuo à potência terrível do Devir o nome de esforço, com o qual Artaud definia a crueldade.

Mas este poema poderia também ter sido intitulado "Furor", pois ele mostra que o desejo que anima o vivente impele toda forma a sair de si para tornar-se Outro. A morte do Ser, do Ser que imobiliza o Devir, é o crime em série realizado pelo vivente, que parece estar sempre em guerra contra ele mesmo.

O instinto, sendo um acordo natural de uma forma animal com a vida tenta o mito. Mas toda Cultura, toda a sociedade é fundada também no mito de uma ordem e de um acordo natural de seu funcionamento com o resto do mundo. Assim, a Crueldade social, que se aproveita da Crueldade da vida, pode exercitar-se em toda a liberdade e passar desapercebida. Quais são essas práticas do corpo: a incisão, as escarnificações, as tatuagens, as alongações dos pescoços das mulheres-girafa, a redução dos pés das japonesas, a moda, que não existe mais nessa época de massas maquinizadas e funcionalizadas. A moda, que existe desde o começo da humanidade, seja nos hábitos vestimentais e corporais dos índios da Amazônia, seja na roupa dos nobres da corte de Luís XIV, seja nos camponeses coloniais – houve sempre um trabalho cruel do corpo para ter uma forma codificada, para que a ordem social e simbólica pudesse influir no caos da vida e da arte.

O mesmo acontece com as famílias, as práticas do bode expiatório, as guerras e os sacrifícios – tudo isso tem uma justificação lógica, social, quase natural. Como mostra Daniel Lins, num belo texto sobre os signos nos corpos dos índios da Amazônia. Para esses povos que vivem uma consciência corporal aplicada a ordem social está sempre dentro de linhas de fuga, de devires vitais, devires animais, devires plantas, devires estrelas. Ocorre o contrário com os mitos modernos: a pátria, a defesa do ocidente, os valores humanistas à serviço das multinacionais fornecem justificações sociais para um exercício passivo da crueldade que encasula o vivo em quadros imóveis. Ora, toda a diferença se resume em agüentar passivamente a crueldade escondida sob manifestações psicológicas e sociais ou vivê-la com uma consciência ativa. Se Artaud se interessou tanto pelos mitos antigos e pelas culturas ditas primitivas, é porque esses lhe permitiam escapar dos quadros da razão ocidental. Essa é ainda mais tirânica porque ela exerce uma crueldade escondida atrás de uma aparente frieza. O trabalho do conceito, da ética e da moral são sistemas de crueldade. Diariamente têm que cortar, retalhar a matéria viva, sem falar da crueldade experimental da ciência, da biologia e da medicina. E a filosofia, sua força de negar a própria crueldade intelectual, sua incrível potência castradora, torna-se incapaz de pensar a crueldade inerente à vida e ao homem. Se os pré-socráticos como Empédocles e Heráclito tinham uma visão da criação do mundo em perpétua guerra que encontra sua origem no furor, a filosofia depois de Parmênides se funde na idéia do ser, na ordem do cosmos, do bem e da felicidade. Assim, Aristóteles na "Ética a Nicômaco" afirma que a crueldade física como, por exemplo, comer carne crua ou praticar o canibalismo e crueldade mental como sentir prazer ao ver o sofrimento do outro – tudo isso é explicado pela bestialidade, pela doença ou pela loucura. Aristóteles pôde então concluir que a crueldade, assim como todo excesso, está fora dos limites do vício, ou seja, da moral. Estranha à essência do homem, a crueldade não é sequer uma forma de perversidade propriamente dita. Foi necessário esperar alguns pensadores como Maquiavel ou Montaigne, que no seu ensaio consagrado, "A Crueldade", descreve de uma maneira bonita o termo crueldade: Temo que a natureza tenha colocado no homem algum instinto voltado para a inumanidade. Por outro lado, foi preciso esperar Schopenhauer – ele foi o primeiro a dar uma explicação metafísica da crueldade – e, sobretudo, foi preciso esperar Nietzsche. Ora, Nietzsche e Artaud foram os grandes pensadores modernos do teatro. Por que então o teatro da crueldade? Qual é a ligação essencial do teatro com a crueldade? Nietzsche lembrou a origem dionisíaca da tragédia; Artaud voltou também à tragédia, às formas antigas e ao espiritual do teatro, passando menos pelo grego, mas, sobretudo pelo teatro de Sêneca e pelas formas orientais como as danças de Bali. Nietzsche, num fragmento datado da época em que redigia "O Nascimento da Tragédia" afirmava que a palavra drama não significa ação, mas acontecimento. Da mesma maneira Artaud, no final da vida, define a potência do teatro com esta fórmula: o teatro é, na realidade, a gênese da criação. O teatro encontra um tempo original, isto é, o teatro é sagrado quando as coisas se separam violentamente e se reúnem na crueldade. Ele está em um ponto de junção entre a violência pura da vida (a peste) e a potência dos princípios que corta, retalha, ordena o caos. É por isso que o teatro, segundo Artaud, se faz contra o espetáculo. Não se trata de encenar a psicologia das personagens, de representar uma história, de copiar a realidade cotidiana. Tudo isso constitui imagens congeladas da energia vital, da crueldade. O verdadeiro teatro, pelo contrário, cria o vazio da representação. Foi bem depois de ele ter abandonado o palco, que Artaud deu suas definições mais fortes do teatro. Essas duas definições, por exemplo, são aparentemente contrárias, mas complementares:

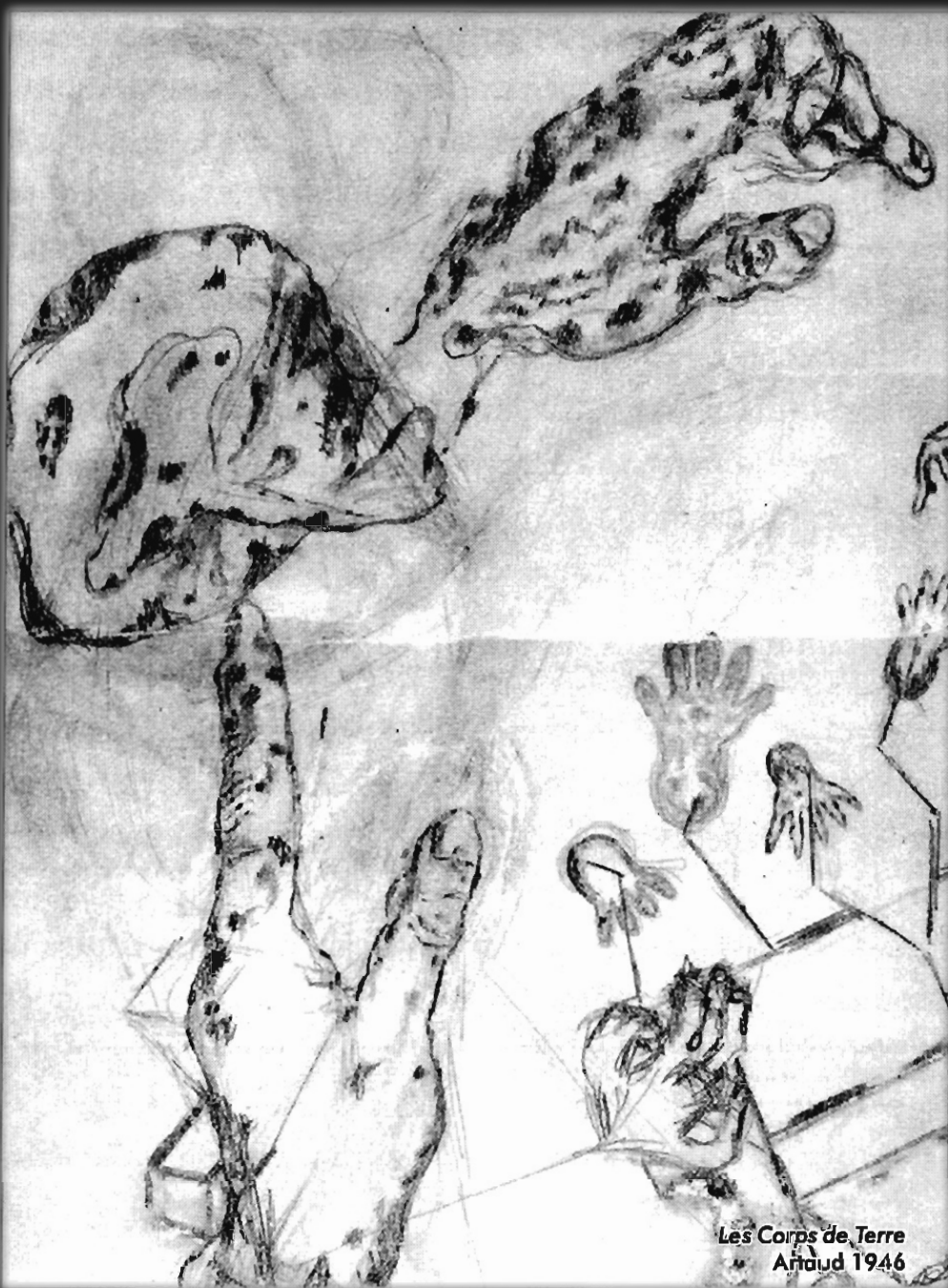
1ª definição: O teatro é a guilhotina, a forca, as trincheiras, o forno crematório ou o hospital psiquiátrico; a crueldade, os corpos massacrados.

2ª definição: O teatro não é essa parada cênica onde se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne onde anatomicamente pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se

refazem e o ato mítico de fazer um corpo se apresenta fisicamente e de modo natural.

A primeira citação diz que o teatro toca ao mesmo tempo a essência violenta da vida e a crueldade das histórias. Artaud acreditou tanto no valor dos mitos como denunciou os próprios mitos que levaram à perdição tanto a Europa como a si mesmo. Isto é verdade, sobretudo, no fim de sua vida, depois da Segunda Guerra Mundial e de seu encarceramento no asilo de Rodez. Os mitos modernos são a força encantadora que o espírito dos mitos exerce ainda sobre os nossos cérebros. Ninguém poderia tentar codificar a crueldade nos campos de concentração e nos asilos de alienados. Os mitos, as religiões, os fascismos em vez da consciência pura da crueldade instalam a vontade de um Deus ou de um chefe. É como se um chefe fosse o maestro da divisão e união das coisas. É preciso se submeter a ele e ele nos dará a harmonia e acabará com o dilaceramento do vivo. Mas, para isso, tantos sacrifícios foram realizados em nome do bem coletivo, tantos massacres históricos foram necessários à defesa do Estado, tantas crueldades rituais foram concretizadas para preservar a unidade religiosa da massa. Hoje, esta crueldade política e social está hipocritamente escondida atrás de uma horrível guerra econômica do capitalismo mundial. O extermínio da África pela fome, a AIDS, a miséria organizada de três quartos da humanidade, a morte de milhares de iraquianos sob bombardeios cirúrgicos, a humilhação das mulheres a partir de preceitos religiosos arcaicos que ressurgem no seio do paradigma europeu contemporâneo. Tudo isso seria o preço do progresso e se justificaria pelas leis econômicas? Não, é sempre o exercício de uma crueldade, num presente contexto voltada contra a própria vida, a crueldade sem consciência. Artaud defende que, hoje, a consciência está doente, ela se deixa voluntariamente enfeitiçar pelo espírito da massa, ideais coletivos, fantasias universais mantidas pela mídia, espetacularização do real, agressividade onipresente como uma barreira ao limite de nosso desejo e de nosso gozo. O que Artaud chama consciência da massa se nutre de ressentimento e de ódio, mas ele foge à responsabilidade como a todo contato com a crueldade do real, se submetendo a potências transcendentes de morte. Eis o paradoxo da consciência doente: ela prefere se refugiar na morte a enfrentar a crueldade de viver. A história do século XX mostra bem a necessidade histórica do pensamento de Artaud: fascismo, stalinismo, maoísmo, macartismo, golpe de estado no Brasil e na América Latina em geral nos anos 60, Bushismo agora, são os efeitos dos desejos das massas que confiam a uma vontade superior a necessidade individual de experimentar a crueldade. É sempre o sistema religioso que volta com seu cortejo de holocaustos e sacrifícios. Daí essa última dimensão da crueldade em "Para Acabar de Vez com o Julgamento de Deus":

"A crueldade é extirpar pelo sangue até o sangue-Deus, o acaso bestial da animalidade inconsciente humana por toda parte onde ela se encontra".

A animalidade inconsciente do homem e o espírito do mito, o espírito da massa que se aglutina por trás de um ideal para exercitar seu ressentimento em toda a humanidade e expulsar para o exterior a origem da crueldade da vida. O fundamento desses sistemas de crueldade mórbida, como mostra Freud em seu teste sobre a psicologia das massas é a identificação dos indivíduos da massa que identificam, também, seu "eu" ideal e o projetam no chefe, numa idéia ou em qualquer traço unificador.

Les Corps de Terre
Artaud 1946

Isso nos faz voltar precisamente ao teatro da crueldade e do furor como também à sua função política.

No crime horrendo que ele comete, o que procura o furioso? Uma coisa paradoxal e contraditória: de um lado, reduzir o mundo ao nada, conduzir o mundo ao caos que o carrega. Estabelecer uma correspondência entre o vazio do sujeito e o vazio do universo. Mas por outro lado, ele procura erguer uma barreira no limite do nada. E o crime horrendo é justamente um teatro da crueldade. É uma encenação que mascara o nada, um ato que permite suspender a queda do mundo e do sujeito no vazio.

Parece que a história do século XX foi uma longa série de crimes furiosos, alternando a precipitação no nada e o horror dos holocaustos sacrificiais em honra de algum deus protetor. Mas este furor, os homens o realizaram às cegas, em massa, abdicando sua vontade entre as mãos de um chefe ou em nome de uma idéia.

E bem, cabe à arte, e ao teatro em particular, abrir os olhos dos homens e lhes restituir a energia e a responsabilidade de seu furor.

Por que a arte pode ter esta função? É que, como diziam Platão e Aristóteles, o artista de gênio é um furioso, animado por um furor divino. Enquanto que o furioso criminal produz um ato horrível, o gênio furioso produz um gesto sublime: a criação de uma obra única, no limite do nada e do vazio. A noção moderna de sublimação conserva a lembrança da experiência do sublime, que é o avesso do horror furioso.

Sobre este gesto furioso do artista de gênio, eu gostaria de citar uma passagem de um texto de Lawrence, sobre o qual Deleuze e Guattari demoram-se longamente em "O que é a filosofia? – Chaos in poetry":

"O homem erige um maravilhoso edifício com sua própria criação entre si e o caos selvagem, depois ele fenece e se asfixia pouco a pouco sob seu guarda-sol. Vem então um poeta, inimigo da convenção que produz uma fenda em sua sombrinha; e, milagre! O caos revelado é uma visão, uma janela aberta sob o Sol. Mas ao final de um certo tempo, habituado à visão e sem gosto pela livre corrente de ar saída do caos, o homem garatuja um simulacro da janela aberta sobre o caos, e remenda a sombrinha com este simulacro. [...] Até que um outro poeta venha abrir uma fenda que deixa entrever o caos livre e arejado. [...] Ficamos felizes por sair desta igreja, por penetrar no caos natural. [...] Os poetas revelam o desejo secreto da humanidade. O que eles revelam? Eles mostram o apetite pelo caos, e o medo do caos. O apetite pelo caos é o próprio sopro de sua poesia. O medo do caos reside no espetáculo de suas formas e de suas técnicas".

O sublime e o horror são duas barreiras erigidas diante do caos e do nada. Ao mesmo tempo, duas maneiras de responder ao desejo do caos e do vazio que está no homem. O teatro da crueldade, para Artaud, devia ser horrível a fim de mostrar aos homens e à história seu próprio furor, e sublime para liberar uma energia vital, uma potência de devir para além das forças mórbidas do desejo. Quando a história do século XX adentrou tão longe no horror, compreendemos que os artistas não podem mais se comprazer no belo nem no sublime. É preciso lhes revelar o quanto nós temos conspurcado de horror os limites do sublime que a razão, a idéia, a virtude ou a felicidade coletivas nos prometiam.

Contra a violência gelada e a crueldade fria dos totalitarismos e dos fascismos, alguns gênios despertam a energia furiosa do sujeito. Esta energia que os sujeitos abandonaram, em nome de um ilusório bem-estar, entre as mãos de um chefe, de um guia ou de fascinantes ídolos da sociedade de consumo. Esta energia que lhes é enviada sob a forma da agressividade da mídia, da miséria e da segregação social organizada pelos governos, ou ainda do terrorismo integrista e do terrorismo de Estado.

Há muitos exemplos, na pintura moderna, desta contaminação do horror e do sublime, que me parece ser uma das formas mais contemporâneas do furor estético. Começo com Goya que é de uma época anterior, mas que anuncia, pelo seu furor e pela consciência pessimista de seu tempo, toda a arte moderna. Em seguida vêem dois exemplos mais recentes: Egon Schiele e Francis Bacon. E finalmente, alguns desenhos de Artaud, e estes estranhos feitiços no momento de sua loucura onde vemos o furor destruir o próprio suporte do desenho.

Estes furiosos mostram aos homens o que eles não querem ver, mas que historicamente desejaram e realizaram com força. A destruição da imagem do outro e de si em nome de ideais perversos. A precipitação em direção do nada para satisfazer seus desejos de felicidade e de gozo universal.

Mais eles são também exemplos do retorno das forças do caos em forças de

Auto-retrato.
Artaud 1947

vida. Eles desenham linhas de força, formas energéticas, lançam traços e jatos de cor que são como linhas de devir para além das identificações.

Por detrás dos ideais mortíferos e as imagens caducas do homem, eles convidam, segundo a forma de Artaud, a inventar um corpo sem órgãos. Eu diria que o corpo sem órgãos pode ser considerado como o mais belo êxito do furor de viver de Artaud, assim como a mais bela invenção do teatro da crueldade.

Acreditava-se que a grande descoberta de Artaud tinha sido a encenação, ainda mais a encenação espetacular, mas, de fato, a sua grande descoberta foi o ator. Temos de distingui-lo imediatamente do artista que se esforça para interpretar um papel, para tornar-se o centro de todas as identificações que coloca a sua personalidade a serviço de sua performance. O ator, pelo contrário, apaga-se. É a encarnação de um não-lugar. Ele faz existir um vazio no palco antes do seu próprio corpo que ele abandona e do papel do qual foge. O puro ator do teatro da crueldade, como diz Artaud, é o centro crítico do mundo, do espetáculo e das identificações. A potência crítica do ator é sua fraqueza humorística para macaquear os papéis dos duplos. Estamos longe da crítica das idéias de teatro de Sartre e Camus, mas também da distanciação de Brecht. Se olharmos os exemplos maiores que Artaud nos oferece, da dança de Bali aos Irmãos Marx ou ao seu último texto "Como Alienar o Ator", constatamos que todo o trabalho, o tripalium do ator não é o jogo de papéis, mas o dilaceramento do corpo anatômico em previsão de passagem para um estágio de corpo mais teso, mais real, para algo que se poderia chamar singularidade de acontecimentos que evita o espírito identificatório da massa ou do público.

Em um dos seus últimos textos, Artaud escreve:

"O teatro nunca foi feito para descrever o homem e o que ele fez, mas para construir um ser de homem que pudesse nos permitir avançar na estrada do viver sem suturar nem feder. O homem fede e sutura porque sua anatomia é ruim e o sexo em relação ao cérebro, mal colocado na quadratura dos dois pés e o teatro é esse boneco desengonçado, música de tronco pelas farpas metálicas de arame farpado que nos mantêm em estado de guerra contra o homem que nos prendia".

A perguntas "como fazer?" ou "que técnica Artaud propõe?" eu responderia nenhuma. Existem aqueles que quiseram aplicar as teorias dos sopros de "O Teatro e seu Duplo" inspirados pela Cabala. Existem aqueles que quiseram quebrar a barreira entre o teatro e a sala ou a vida como o Living Theatre, cultivaram um misticismo contra o qual Artaud se rebelou no fim da vida. Muitas vezes eles privilegiaram o happening ou o transe, algo que Artaud rejeitou especificamente. Os que estiveram mais próximos de sua concepção – Tadeusz Kantor, Grotowski, Peter Brook, Carmelo Bene, não aplicaram suas técnicas ou idéias de encenação que, por sinal, não existem. Todavia, eles encontraram em Artaud essa energia cruel da sublimação física do corpo que é o teatro fora da representação. É pela força de suas visões poéticas, de suas imprecações, de seu trabalho sobre a língua, de sua experimentação verbal e mental da carne, que ele deu e ainda dá um sopro aos descobridores desse Teatro da Crueldade com o qual Artaud sonhou ser realizado. Eis um texto dos mais potentes deste ponto de vista. Compreende-se que não há nada a explicar, mas percebe-se também como um tal texto pudesse agir sobre o corpo de um ator e que seja para o próprio ator milagrosamente transparente. Esse texto foi traduzido por Daniel Lins.

Há ritual quando o homem já engendrou e enguiçou anatomicamente sua circulação sangüínea e quando ele tem, no ar, o ar de inúmeras compressões atmosféricas definitivamente canalizadas e situadas sob o signo de sangue. No Teatro da Crueldade não há nada de semelhante. Nele não pode mais haver rito. Não existe ainda idéia. O ator lança sua teia de ar cada vez mais ferozmente nas convulsões anatômicas da atmosfera, mas que, justamente caracteriza as sílabas lançadas num horrendo arrebatamento que elas não podem tomar todo o seu valor de perfuração, toda a sua potência de sacha, de coagulação, de dissolução, de volatilização. Se elas são lançadas justamente num objetivo de perfuração real, se sua potência de dissolução é aplicada a uma espécie de volatilização do nada de enxofre e como que um milagre visível deste mundo abominável dos espíritos do qual todo ator imperecível, todo o poeta enfiado no sopro sempre sentiu as partes vergonhosas a abjetar seus mais puros arrebatamentos. De um sopro para um outro sopro, passa um corpo. E a operação de fazer passar um corpo de sensibilidade autêntica de um sopro para o outro. Não há nada mais misterioso e mais mágico do que criar um corpo sintético num laboratório de química. A única diferença é que se a operação se faz cada vez mais nos laboratórios de química ela deixou desde muitos séculos de ser feita no teatro. Ora, se a química manipula corpos abstratos de matéria morta, o teatro manipula corpos animados e concretos de sensibilidade e vontade. A vontade do sopro animado vive a morte de um corpo e a passagem de um corpo para o outro. Ela vive uma lição alquímica e magnética de um novo corpo. De um sopro para um sopro ela vive a passagem de um novo corpo. O ator tem a função de transferir os corpos.

(GROSSOLÁLIAS)

Pois o grito organicamente e o sopro que o acompanha tem esse poder de elevar o corpo e conduzi-lo a esse estado de animação de furacão ditando paredes internas e a ebulição verdadeira de sua potência, de suas faculdades, de suas vozes, que não demanda um ano de esforços, mas não pode tampouco se contentar com um minuto e exige um gasto insensato de vontade e sensibilidade. Há no mundo da sensibilidade, timbres, volumes de voz, massas de sopro e de tons que façam a vida sair dos seus referenciais e deixar livres na loucura da anatomia humana os órgãos e as forças que ela se comprazia em aprisionar. O mundo dos espíritos é esse mundo que precisa de um certo número de chutes no rabo. E o teatro tem tudo o que precisa para dar especificamente estes pontapés no rabo. Esse mundo nos parece impuro, imundo, obsceno, desprezível, mesquinho, vil e vilão. É um erro. É mágico, mas é porcamente mágico e é pela magia, pela magia pura, que esse mundo cai tão baixo e defende com garras tão obstinado tudo aquilo que ele tem de vil, de insípido, de infame. É por meio de manobras de magia negra que ele mobília todo o ar no qual nós estamos sufocados dessa tubulação agressiva de larvas que constituem os seus guardas de corpos. Magia por magia. A magia sexual de um mundo infame deve romper a magia coletiva, real de um teatro voltado para si. Não é nos arrebatamentos espontâneos que o corpo aposta para viver, para se superar, para soçobrar. Não é também aí que a ignominiosa magia erótica e científica de alguns macacos qualificados vai procurá-lo. Acima do cóccix e muito mais alto, muito alto, há a glote, a campainha da garganta e a laringe. E mais, acima da laringe há as duas cavidades dos fossos nasais e nesse osso brilhante e rebelde, o seno despejando o muco que comanda uma emissão perpétua de sopros que se podem ouvir redondos e longos nas volutas cadenciadas de seus turbilhões. Esses sopros não são mais que a passagem enfólica de um invisível e versátil infinito que dá o melhor ou o pior e no meio do caos cabe absolutamente escolher. E aí, onde o macaco sexual escolhe auspiciosamente, o surpreendente e inesperado pior, cabe à honestidade do ator em um teatro de cura cruel, saber encontrar o grau miraculoso e selvagemente, inefável melhor.

Não há fidelidade na herança de Artaud como pode haver na de Brecht. Mas as experiências as mais diversas podem encontrar nele sua origem e sua justificação. Testemunhos disso são estas duas formas extremas do trabalho do ator como invenção de um "corpo sem órgãos" que são o teatro de Carmelo Bene, na Itália e a dança Butoh no Japão.

O que o primeiro chamava de "a máquina atoral" compreende-se a produção em cena de um "corpo sem órgãos". Produção paradoxal, pois ela consiste em uma retração da presença cênica, de forma que o trabalho do ator visa a tornar

Página do caderno de Artaud
1947

De modo que o ator torna-se máquina, automatismo do corpo. Mas para uma máquina, o que são os papéis e os seres? Como distinguir o canto do galo do grito do guerreiro, o latido do cachorro e o lamento de um rei, o mugido de uma vaca e o encantamento das feiticeiras?

O que é radical no Bene é a destruição do que é representação e do discurso. Ele dizia duas coisas contraditórias, mas que era normal para a figura dele. Ele disse que realizou o que Artaud não tinha realizado. Ele dizia, ao mesmo tempo, que Artaud tinha se enganado e o que ele fazia era completamente diferente de Artaud. Então, um ponto de divergência é o caráter patético e doloroso da obra de Artaud. Essa dor é sempre ligada ao sofrimento que ele quer colocar em cena. Enquanto em Carmelo Bene há uma visão completamente Schopenhauer da humanidade, na qual o indivíduo não conta. Nesse sentido, mesmo o sofrimento é ridículo. O indivíduo não conta para Bene. Essa é uma questão filosófica, mas também teatral porque é uma questão do próprio ator. Então, o que seria o ator se ele não se confunde nem com o Carmelo Bene, nem com o próprio papel? Essa é uma questão filosófica e é por isso que Bene passou a vida lendo os poetas, os filósofos. O primeiro papel de Bene foi na peça "Medéia" de Pasolini, em que ele representava o Creonte. E o que eles tinham em comum era o asco, a rejeição, a recusa do teatro burguês. Ele e Carmelo Bene eram os mais interessantes no teatro, mas ninguém se interessava, todos se interessavam mais pelo teatro burguês de Visconti, Dario Fo e um teatro que se dizia de vanguarda.

Esta potência genésica de Artaud sobre os atores modernos se encontra talvez melhor resumida pelo dançarino de Butoh Kô Murobushi no poema a seguir, lembrando que o Butoh, também chamado "Dança das Trevas" foi criado pelo japonês Tatsumi Ijitaka na Linha do Teatro da Crueldade de Artaud e consiste na exibição furiosa e volante do corpo nu, sem texto, sem palavra e mesmo sem voz. Seu objeto é a crueldade de um corpo que se mantém no limite de sua destruição e tenta desesperadamente se reconstruir. Daí seus temas favoritos: a múmia, o estado fetal e também as posturas do corpo herdado do Teatro Nô, quadros fechados, extrema lentidão dos gestos seguidos de movimentos violentos, rostos transformados em máscaras grotescas, contorções que imitam atitudes animais. Trata-se sempre de levar o humano à estaca zero para liberar suas potencialidades virulentas de Devir. Medo. Este poema de Morubushi é, então, a última homenagem poética a Artaud de um ator-bailarino japonês.

"Quando danço eu sinto a mão direita de Antonin Artaud agarrar uma de minhas costelas flutuantes perto de meu coração em vez de segurar sua taça. Essa mão de esqueleto vivo, existe o risco de confundi-la com a mão de uma múmia. Estende-se a partir de uma fotografia de Artaud debilitado, diretamente para as minhas vísceras e balança. Ela é tão pesada quanto flutuante como uma válvula. Quando eu danço, ela é uma força que leva a minha dança a ser um divertimento cruel. Não é um método, mesmo se é um contágio que ele quer".

manifesta sua impossibilidade de se realizar. Prisioneiro de uma representação extenuada, composta de fragmentos de grandes textos trágicos, ele procede por cortes e afasia, embaraço do corpo, preso em meio a roupas, bonecas desarticuladas, próteses e cadeiras de rodas. Mas quanto mais o autor é fisicamente limitado, mais a voz, trabalhada musicalmente e sinteticamente, se projeta, cria o espaço e o corpo dos espectadores, como se ela fosse o único corpo do teatro, deste "teatro sem espetáculo" com o qual sonhava Carmelo Bene.

Bene, preocupado em despsicologizar o autor, desorganizar seu corpo como o corpo social, atribui-lhe a função de "cavidade oral". É uma espécie de receptáculo vulcânico que engole a linguagem, deglute as palavras, transforma as frases em matéria sonora e o sentido em linhas de afetos.

Quantos personagens, quantos duplos passam a habitar sua voz! Eles são como fantasmas que querem falar por esta cavidade que só desejaria calar-se ou engolir os falantes. Mas é necessário responder aos desejos destes mortos-vivos que assombram a cena. Então a cavidade oral, o corpo tolhido e imobilizado do ator anexa todo um conjunto de próteses, de aparelhos sonoros, de computadores.

La misión: hasta La Victoria, Siempre

Jorge Arias

Publicada no Jornal La Republica,
de Montevidéu, em 20 de janeiro de 2007

As criações do "Ói Nóis Aqui Traveiz" são, infalivelmente, originais. Há várias interpretações possíveis e muitas encenações de "A Missão" de Müller; a dos "atuadores" difere tanto da montevideana de Alberto Rivero, como da leitura dramática encenada de Luciano Alabarse, assim como da leitura deste crítico sobre o texto.

Esta pluralidade não é contradição ou incoerência, mas riqueza; e a obra de Müller ganha em ser apreciada em suas distintas faces e diferentes ângulos.

Vemos na "Terreira da Tribo" o Müller poeta, o criador imaginativo fantástico, de a "Descrição de Imagem". Os ´atuadores´ deram relevância ao Primeiro Amor, ao anjo do desespero e à cena do Elevador, tão difícil de encaixar com o resto da peça, todas as cenas onde o autor reivindica o espaço do sonho, da fantasia livre, em suma, da liberdade humana; liberdade da imaginação que leva o autor ao nosso mundo de hoje, à Ásia, África e à América Latina, únicos lugares onde a civilização ocidental pode ser desafiada. Na cena do Elevador, como demonstração de independência e de invenção o "Ói Nóis Aqui Traveiz" colocou o homem em um vão, praticamente em um poço. Como conseqüência, a visão européia deu lugar a um outro olhar, por um lado mais particular, que nos compromete, e por outro lado mais universal, na medida que essa lâmpada acesa pelo autor ilumina nossos territórios, nosso passado montevideano em particular, desonrado pela escravatura e pela sujeição. Da mesma forma que se considerou a escravidão como inerente à humanidade, nem o primeiro cônsul, nem a monarquia, nem o capitalismo são inerentes. Tampouco é patrimônio da humanidade a transmissão patrilinear do poder; mencionada finamente na encenação, como nos assinalou Tânia Farias, quando os escravos são representados exclusivamente por mulheres, o que alude a uma segunda escravidão, ao "proletariado doméstico" de Engels, sujeição da qual ainda não nos libertamos por completo. A encenação tem uma riqueza de detalhes que à primeira vista não podemos apreciar na sua totalidade. Na primeira cena, por exemplo, na casa do Antoine, as pilhas de livros (que todos roçam e ninguém chega a derrubar) e sua fantástica aparição saindo dos armários como uma avalanche, sugerem a força física das idéias, a imposição do intelecto sobre a vida, a obra daqueles que se atreveram a enunciar idéias de liberdade que modificariam o mundo com a Revolução Francesa. Tânia também ressaltou que a música ouvida pelos espectadores, quando estes se colocam diante de uma mesa posta para um banquete, é um concerto de Paganini; porém esta escolha não foi feita ao acaso, mas porque Paganini trabalhou durante anos como músico para a princesa Ana Bonaparte; reforçando a importância de Napoleão em vários episódios da peça. Mas toda esta criação infinita de detalhes e sugestões não foi realizada em desacordo com o texto de Müller, senão sobre ele, seguindo quase linha por linha, como se os limites, os obstáculos e as dificuldades fossem a matéria do verdadeiro artista.

Quando termina o espetáculo, onde assistimos dor, morte, fracasso e desolação, o estado de ânimo é de entusiasmo. A encenação torna real estas palavras de Müller a propósito do que o teatro pode oferecer: "O trágico é de fato muito vital: vejo a morte de um homem e isso me fortifica. No entanto, habitualmente, para a maior parte das pessoas, é triste que alguém morra". Müller, sem dúvida um estóico, que não por acaso escreveu um poema ou performance sobre a morte de Sêneca, disse que temos de viver "sem expectativas nem desespero".

Como acontece com os espetáculos do "Ói Nóis..." tudo é claro e preciso, tudo funciona perfeitamente, o ritmo não se quebra nunca, apesar da pluralidade de cenários, tudo tem medida e intensidade, audácia e bom gosto, transcendência e graça; e em todos os lugares se ouvem os roncos e grunhidos de Dionísio. A interpretação está totalmente amalgamada, Tânia Farias cumpre com sofisticação o difícil papel de fazer um homem negro (Sasportas) e Paulo Flores nos deleitou com uma das suas melhores interpretações.

Paulo Flores
como Debuisson

de Bertolt Brecht

Eu cresci como filho
De gente abastada. Meus pais
Me colocaram um colarinho, e me educaram
No hábito de ser servido
E me ensinaram a dar ordens. Mas quando
Já crescido, olhei em torno de mim
Não me agradaram as pessoas da minha classe
Nem dar ordens nem ser servido
Então deixei minha classe e me juntei
À gente pequena.

Assim
Eles criaram um traidor, ensinaram-lhe
Suas artes, e ele
Denuncia-os ao inimigo.

Sim, eu conto seus segredos. Fico
Entre o povo e explico
Como eles trapaceiam, e digo o que virá, pois
Estou instruído em seus planos.
O latim de seus clérigos corruptos
Traduzo palavra por palavra em linguagem comum,
Então
Ele se revela uma farsa. Tomo
A balança da sua justiça e mostro
Os pesos falsos. E os seus informantes relatam
Que me encontro entre os despossuídos, quando
Tramam a revolta.

Eles me advertiram e me tomaram
O que ganhei com meu trabalho. E quando não me
Corrigi
Eles foram me caçar, mas
Em minha casa
Encontraram somente escritos que expunham
Suas tramas contra o povo. Então
Enviaram uma ordem de prisão
Acusando-me de ter idéias baixas, isto é
As idéias da gente baixa.

Aonde vou sou marcado
Aos olhos dos possuidores, mas os despossuídos
Lêem a ordem de prisão
E me oferecem abrigo. Você, dizem
Foi expulso por bom motivo.

(Tradução de Paulo César Souza)

tribo de atuadores ói nóis aqui traveiz

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

Compartilhamento

Teatro Como Instrumento de Discussão Social
Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Morro da Cruz
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Morro Santa Tereza
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro Ermo - Município de Guaíba
7. Oficina Popular de Teatro/Bairro Maria Regina - Município de Alvorada
8. Oficina Popular de Teatro/Assentamento Filhos de Sepé - Município de Viamão

Caminho Para Um Teatro Popular
Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem
Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro
Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

Criação

Teatro de Rua
Pesquisa histórica e cênica, criação dramatúrgica e encenação do espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação vai contar a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. Teremos com o espetáculo um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.
Atualmente a Tribo apresenta pelas ruas do Brasil **A Saga de Canudos.**

Teatro de Vivência
Atualmente a Tribo realiza temporada do espetáculo teatral A Missão - Lembrança de Uma Revolução, inspirado no autor alemão Heiner Müller, com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Apresentando ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

Formação

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores
A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 12 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política
A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre
A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Oficina de Intervenção Cênica
Têm como objetivo a criação de intervenções cênicas para intervir e dialogar com o cotidiano da cidade.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

Memória

Ói Nóis Na Memória
Coleção de livros que vão registrar a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos.
Já foram publicados **Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia** de Valmir Santos e **A Utopia em Ação** de Rafael Vecchio.

Acervo da Terreira da Tribo
Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

Centro de Referência de Teatro Popular
Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Cavalo Louco Revista de Teatro
Criação de uma revista semestral, que traga reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

DVD 'A Trajetória da Tribo'
Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2007)